FORMA Y COMPOSICIÓN (II)

LA VIDA DE LAS FORMAS Y EL PROBLEMA DE LA ABSTRACCIÓN

por

MANUEL DE PRADA

[4-46-03]



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

FORMA Y COMPOSICIÓN (II)

LA VIDA DE LAS FORMAS Y EL PROBLEMA DE LA ABSTRACCIÓN

por

MANUEL DE PRADA

[4-46-03]

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

4 Área
46 Autor
03 Ordinal de cuaderno (del autor)

Forma y Composición (II).
La vida de las formas y el problema de la abstracción.

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
CUADERNO 112.01 / 4-46-03
ISBN: 84-95365-93-6 (obra completa)
ISBN: 84-9728-001-6 (Forma y composición II)
Depósito Legal: M-38404-2001

FORMA Y COMPOSICIÓN II
La vida de las formas y el problema de la abstracción.

INTRODUCCIÓN

En el "cuaderno" anterior (nº 108) se vio que la forma artística es un fenómeno complejo que ha sido abordado desde distintas perspectivas. A pesar de ello, también se enunciaron las condiciones generales que afectan a la forma y la composición. Esas condiciones fueron deducidas de las declaraciones realizadas por algunas figuras relevantes del arte, pero también podrían obtenerse por una vía puramente conceptual. Este fue el caso de Jeanne Hersch, cuando planteó el problema de la forma partiendo de la identidad ontológica entre forma y ser.[1] Sus conclusiones nos servirán para recordarlas, para aproximarnos a la relación entre arte y vida y para profundizar en el sentido de la abstracción.

Según Hersch, la primera condición de la forma (y el ser) es la *"coherencia"*.

La coherencia es condición de toda existencia, y lo es, aunque la existencia sea esencialmente milagrosa. (En nuestra época, escribió Hersch, algunos han querido preservar el sentido de los milagros despreciando la coherencia, pero no se han dado cuenta de que el verdadero milagro es perfectamente coherente, aunque su coherencia no sea la del determinismo científico).

Sin embargo, lo dado empírico nunca es coherente por sí mismo, sino por su relación con el todo, en cuyo seno le conferimos sentido. Cualquier parte de lo que se da a la experiencia, separada del todo, pierde su coherencia, es decir, su "ser parte" manteniendo el sentido del todo. Por eso la copia pura es por esencia incoherente (*"reproducirlo todo no es reproducir un todo"*). La *"totalidad"* sería, pues, la segunda condición de la forma estética o el segundo aspecto de la coherencia.

La tercera condición (o aspecto de la coherencia) es la *"limitación"*. La limitación implica exclusión, negación y elección, pero no como condiciones que atenten contra la coherencia o la totalidad, sino como condiciones positivas que hacen que los elementos, en lugar de tomar su realidad del exterior, se pongan a existir por ellos mismos y se afirmen como válidos gracias a las relaciones necesarias que se establecen entre ellos.

El cuarto aspecto de la coherencia es la *"necesidad interna"*, una legalidad autónoma o principio objetivo que sólo puede desvelar una existencia subjetiva. ¿Qué podría significar la autonomía sin sujeto? se preguntaba Hersch.

Encontramos así un quinto aspecto de la coherencia: *"una intencionalidad de la obra hacia sí que dimana de la transformación del objeto en sujeto"*. Pero esta intencionalidad no es capricho, sino la fuerza que hace que la obra exprese una adhesión a sí misma. Esta "adhesión" es condición de coherencia, de totalidad, de limitación y de autonomía; es lo que hace que la obra se dirija hacia algo esencial y que manifieste su libertad al configurarse como una necesidad querida, en palabras de Schiller, lo que permite que la obra exprese libremente su propia naturaleza.

Sólo cuando se cumplen estas condiciones, la obra es creada gratuitamente y de manera verdaderamente desinteresada, es decir, para sí misma y no para un fin exterior. *"Entonces algo ha sido actualizado por la pura alegría de crear, por pura potencia del ser. Eso es lo que se llama arte"*.

A pesar de todo, concluye Hersch, lo que hemos llamado "forma", la estructura coherente, limitativa, totalizadora y legisladora, es un secreto para la mayoría, pues el valor del arte no reside en la imitación o la interpretación; tampoco en la belleza, el contenido o el valor de significación (*"Gehalt"*). El elemento capital, crucial, es el elemento re-creador, es decir, la forma como presencia (o actualidad) del ser. Y su materia es todo lo humano.

Para el crítico de arte Herbert Read, por ejemplo, *"aquello que se realiza en el acto creador es ciertamente algo más (de mayor significado) que el yo. El yo (es decir, un estado individual de conciencia) es capaz de aprehender algo que trasciende el propio yo"*.[2] Y ese "algo" trascendente es la imagen arquetípica (*"urgestalten"*) que simboliza *"lo cabal"*, es decir, lo completo e íntegro de la vida, la unidad de lo bello y lo vital, de lo metafísico y lo físico, de lo matemático y lo orgánico. Algo que Read apreciaba, tanto en la escultura de su amigo Henry Moore, como en los bisontes de Altamira o las *"venus"* del paleolítico. Pero el artista, pensaba Read, aunque sea instrumento de fuerzas suprapersonales que se originan en el inconsciente, no es un instrumento pasivo a través del cual las imágenes se expresan automáticamente. El instrumento (artista) debe estar afinado para ser expresivo y sólo puede ser expresivo si se expresa mediante formas, es decir, si es el punto de encuentro entre los aspectos *"simbólico-inconscientes"* y los aspectos *"estético-formales"*.

Según Read, la actividad del hombre puede ser expresiva (mágica, instintiva y emotiva) o constructiva (racional, estructural y tectónica), pero por sí mismas, ninguna de estas actividades conduce al arte, pues son *"agencias del espíritu creador"* que necesitan conciliarse. Esta distinción es esencialmente la misma que divide en oposición dialéctica todas las manifestaciones del espíritu humano: *"el eterno conflicto de lo interior y lo exterior, de lo subjetivo y lo objetivo, del romanticismo y el clasicismo, de la vitalidad y la belleza formal... la dialéctica es infinita"*.[3]

En definitiva, vamos a seguir considerando que todo arte tiene dos aspectos correlativos, expresión y composición, que no deben confundirse con la improvisación gratuita o el frío espíritu calculador del ejercicio académico. Sin embargo, si queremos profundizar en el problema de la forma, tendremos que considerar que esos aspectos se encuentran afectados por el mismo dinamismo que afecta a la vida y el ser. El arte, como toda forma de vida, es una combinación de espíritu y materia, pero el espíritu sólo se manifiesta en el arte cuando la materia ha sido re-creada, es decir, cuando el artista recrea lo que es espiritualmente necesario y cuando tiende a reconciliar los opuestos en una forma a la vez significativa y estética.

Se espera mostrar que la forma estética es una modalidad del ser, que participa de la vida del espíritu cuando se convierte en un signo es capaz de presentarnos, de manera inmediata, algo esencial. Pero no un signo-valor o un signo-utilidad, sino un signo-aparición que, como diría Heidegger en su peculiar estilo, *"levanta un mundo y crea la tierra"*.[4]

No importa que el signo sea figurativo o abstracto pues, aunque Bense distinguió entre la obra de arte como "signo para algo" (la *"comunicación del objeto"* propia del arte de imitación) y la obra de arte como "signo de algo" (la *"comunicación de la existencia"* propia del arte de estilización), esta diferencia desaparece cuando se considera que todo arte tiene un componente de abstracción y que ese componente convierte a la obra artística en una *"comunicación de forma"* inmediata y universal.[5]

LA VIDA DE LAS FORMAS

El dinamismo que afecta a las formas podría parecer un atentado contra su integridad y contra todas las condiciones enunciadas hasta ahora, sin embargo, es sólo uno de los aspectos que la forma comparte con la vida y el ser. Por eso, aunque resulte muy tentador comparar arte y vida en lo que se refiere al dinamismo y la evolución, creemos que resultará más significativo comparar todas las condiciones que comparten.

Por un lado la forma artística comparte con la vida los rasgos que la preservan y protegen, como son la unidad, la integridad, la coherencia o la necesidad, pero además, comparte otros aspectos, opuestos en apariencia, que son los hacen de ella una realidad compleja y en continua evolución. Estos aspectos, correlativos a los anteriores, serían la diversidad, el dinamismo y la gratuidad (o libertad).

Si reunimos sintéticamente los aspectos mencionados, para seguir las indicaciones de Read, obtendremos al menos tres "ideas" que darán sentido a la comparación. Estas son la *"permanencia en el cambio"*, la *"unidad en la diversidad"* y la *"libre necesidad"*. Todas son igualmente significativas, pero el análisis de la primera de ellas, la "permanencia en el cambio", puede servirnos para entender el hecho paradójico de que las formas evolucionan porque tienden a la estabilidad.

Henri Focillon fue el primero en atender de manera rigurosa y consciente a *"la vida de las formas"*. Pensaba que las formas se encuentran sometidas a un orden y que éste, a su vez, estaba animado por los impulsos que afectan a la vida. Esta concepción de la forma, biológica y espiritual a la vez, podría resumirse en el siguiente axioma: *"la vida es forma y la forma es una modalidad de vida"*.[6]

Focillon no distinguió entre vida natural y vida espiritual, quizás porque daba por supuesto, intuitivamente, que sus condiciones esenciales eran las mismas. Por eso no tenía reparo en mezclarlas, llegando a la conclusión de que, mientras el principio biológico de la metamorfosis afecta a las formas para renovarlas, el principio de los estilos tiende a fijarlas.

El principio estabilizador de los estilos procede, según Focillon, de la *"voluntad artística"*, es decir, de aquella fuerza "a priori" e instintiva definida por Riegl, que obliga a los hombres a perseguir un ideal de perfección de acuerdo a una manera de concebir el mundo; una fuerza que sólo se puede intuir "a posteriori", cuando se reconocen las constantes estilísticas de una serie de formas que ya han sido configuradas por ella.

Se suele considerar "estilo" lo que caracteriza la obra de un artista, de una época o de una cultura determinada, pero Focillon descubrió que es posible encontrar "estilo" en formas muy alejadas entre sí. El estilo, entonces, podría definirse también como la cualidad formal que hace que una obra trascienda su propio contexto para convertirse en un valor estético universal. Pero con independencia de que se entienda por estilo un valor absoluto de las formas, es decir, la cualidad superior de una obra de arte que le permite evadirse del tiempo y adquirir valor universal (una "cumbre entre laderas" o *"ligne des hauteur"*, decía Focillon), o se entienda por estilo un valor relativo y variable consecuencia de que la armonía es tanteada por distintas vías, estilo implica estilización, pues lo que constituye el estilo son siempre las constantes estructurales que caracterizan a un conjunto de obras y las hacen significativas para la colectividad.

El problema se complica cuando consideramos que en unas ocasiones la forma sobrevive a la muerte de los significados originales, para renovarse y adherirse a nuevos significados, y en otras ocurre al revés, siendo el significado el que sobrevive a las formas.

El papel de los museos del XIX, y particularmente de los museos de antropología, ha sido fundamental en la comprensión de este hecho porque han sacado a la luz las distintas familias de formas que ocultaba la historia. Gracias a los museos nos hemos dado cuenta de que las analogías y parentescos formales entre obras realizadas en distintas culturas y épocas, pudieran ser la manifestación (o el signo) de un espíritu que trasciende el ámbito del individuo y del contexto. (Malraux, por ejemplo, vio en un "museo imaginario" compuesto por todos los objetos artísticos producidos por el hombre, la síntesis del espíritu humano). Finalmente, y gracias al estructuralismo, descubrimos que los museos nos podrían presentar una especie de retícula tridimensional que conecta todas las obras del hombre para hacer significativas tanto sus analogías como sus diferencias.[7]

En cualquier caso, y volviendo a Focillon, en el estilo *"el hombre se reconoce en toda su inteligibilidad... en lo que tiene de estable y universal, más allá de los altibajos de la historia, más allá de lo local y particular"*.

La dialéctica entre el cambio y la permanencia de las formas también preocupó a algunos historiadores singulares como Wölfflin y Kubler.

Entre los años 1885 y 1886, Wölfflin estudio con Dilthey en Berlín y aprendió de él que el análisis de la historia no debe basarse tanto en las causas exteriores, como en el dinamismo interno de las *"concepciones del mundo"* y las distintas relaciones que se producen entre ellas.

En su primera obra, *"Renacimiento y Barroco"*, Wölfflin analizó el problema de la evolución de las formas -y por tanto del estilo- en los siguientes términos:

¿Por qué ha terminado el Renacimiento y por qué es precisamente el estilo Barroco el que le sucede?

"Nada más lejos de nuestro pensamiento que hacer remontar el origen del estilo a la arbitrariedad de un individuo, que habría experimentado una satisfacción en crear lo que no habría existido jamás en otro tiempo. No es cuestión tampoco de arquitectos aislados, donde alguno se habría dedicado a semejante experiencia y otro a tal otra, sino de un estilo cuya marca esencial es la generalidad del sentimiento de la forma".[8]

Según Wölfflin, dos pueden ser las causas del cambio de estilo. La primera es independiente del contexto y se explica con la *"teoría de la obsolescencia"*.[9] Esta teoría se basa en el hecho obvio de que cuando algo ha sido muy visto deja de actuar sobre nuestra sensibilidad. Entonces se produce un debilitamiento del sentimiento por las formas hasta que las formas mueren por agotamiento de sus propias leyes. La segunda depende del contexto y se relaciona con la teoría que ve en el estilo una consecuencia directa de la sensibilidad de una época o cultura determinada: cuando cambia la sensibilidad, cambian las formas.

Pero ambas teorías podrían reducirse a una sola si se considera que los modos de la sensibilidad, aunque estén culturalmente determinados, también se agotan; algo que Wölfflin parecía entender cuando escribió: *"explicar un estilo es integrarlo en la historia general de la época según su modo de expresión"*. La clave, que seguramente también había obtenido de Dilthey, estaba en el *"modo de expresión"*. Por eso dedicó buena parte de su obra a estudiar los *"Principios fundamentales de la Historia del Arte"* sin tener apenas en cuenta,

ni el contexto, ni los artistas particulares.[10] Las publicaciones de Wölfflin y su discípulo Frankl, *"Principios fundamentales..."*, se convirtieron así en las primeras *"historias sin nombres"* de la historia.

Estas propuestas, que según Kubler tanto incomodaron a los especialistas rigurosos, fueron los primeros intentos para integrar, en una visión comprensiva de la historia, las tendencias hacia la estabilidad y el cambio que actúan sobre el hombre y que le llevan a valorar unas veces la tradición y otras la innovación.[11] Si adoptáramos el modelo de Wölfflin y Frankl, la historia del arte podría dejar de presentarse como aquel "continuum" lineal reconstruido "a posteriori", que Battisti denominó *"historia vertical"*, para asimilarse, metafóricamente, a una figura más compleja que la línea recta. (Algunos estudiosos de la historia se han referido a una red y otros, más místicos quizás, a una elicoide, pues en ella puede suceder que dos puntos alejados de la misma línea se encuentren muy próximos entre sí). En cualquier caso, lo histórico de las ideas, según Battisti, comete dos errores: simplifica lo que es complicado y presenta sus conclusiones como si fueran las únicas válidas.[12]

Battisti, aunque reconoció algunas ventajas a la historia vertical, pensaba que toda situación concreta del arte se encuentra definida por dos líneas que se cruzan: una era la tradición y otra, la *"desordenada fenomenología del presente"*. Por tanto, para poder precisar la significación de cada forma sería necesario integrar la evolución *"vertical"* de las formas y los significados con las formas y significados presentes en la actualidad. La principal dificultad de este planteamiento radica en que, mientras en las sociedades antiguas el ritual favorecía la conservación de formas, en la moderna, al perder su relación con el ritual (según Benjamin, a causa de su reproductibilidad técnica y la consiguiente perdida del *"aura"*) quedan reducidas a un fenómeno puramente visual que se consume rápidamente. (Si la forma de un ídolo del neolítico, por ejemplo, era una forma-tipo que tenía una vida de muchos siglos, la forma de algunos objetos artísticos contemporáneos se agota, al agotar sus significados, en unos pocos años).

Es verdad que los distintos estratos horizontales que constituyen la historia presentan unas diferencias sustanciales que deben tenerse en cuenta. También, que las formas no son culturalmente intercambiables. Pero el encuentro *"horizontal"* entre las formas ha servido muchas veces para revitalizarlas y renovar sus significados. Esto ocurre porque la tradición y el presente, la historia vertical y la horizontal o las interpretaciones diacrónica y sincrónica de los hechos, son también signos que nos presentan (y ocultan a la vez) "aspectos" de una realidad esencialmente inaccesible. (Incluso el aspecto del ser, "vida", es un signo que, a la vez que nos descubre una parte del mundo —la diferencia entre la naturaleza orgánica y la inorgánica— nos oculta la unidad paradójica "vida-muerte").

Sabemos que la forma y la vida, como explicaba Bergson, son difíciles de aprehender en su naturaleza esencial, pues la inteligencia sólo puede aprehender lo discontinuo y, al utilizarla, *"asesinamos para conocer"*. También sabemos, con Ortega y Unamuno, que nada profundo y evidente nace ni vive de razones, aunque no necesitemos llegar a oponer razón y vida, como hacía Unamuno, porque lo vivo escape a la razón.

Si la vida es la realidad, y la razón una manera y función de esa realidad, la razón no puede separarse de la vida. Por eso, según Read, la premisa de Ortega, *"sólo cuando algo ha sido pensado cae bajo nuestro poder"* debería transformarse en la siguiente: *"sólo cuando una relación ha sido vista y sentida cae bajo nuestro poder"*, lo que nos recuerda la deuda de Read con la *"pura visualidad"* de Fiedler.

Pero tampoco esto sería suficiente si falta el sentido de "unidad" que desvela la forma-signo cuando es producida por ese espíritu universal que los antiguos denominaron *"Nous poieticos"* y que nosotros podríamos traducir por Razón, Inteligencia o Espíritu creador. Nosotros pensamos, con Focillon, que la vida de las formas es un signo inmediato y evidente de la vida del espíritu.

Y si la característica fundamental del espíritu es la unidad, parece lógico pensar que exista una unidad original entre la razón de la inteligencia y la razón de la imagen. El mismo Ortega, en un prólogo para un libro de poemas (*"El pasajero"*, 1914) escribió: *"no puede existir nada para nosotros sino se convierte en imagen, en concepto, en idea, es decir, sino deja de ser lo que es para transformarse en una sombra o esquema de sí mismo"*. Para Ortega, el idioma que nos presenta las cosas ejecutándose, que nos hace patente su intimidad situándolas a medio camino entre su imagen y su esencia, es el arte, y la figura poética de que se vale este idioma es la metáfora (el poner una cosa en lugar de otra). Por eso, de las ideas primigenias de la humanidad, presentes hoy en algunas culturas primitivas, no puede derivarse ningún sistema filosófico, sino un sistema de antinomias: el sistema de antinomias que, según Jung, constituye en todos los tiempos y todas las culturas la base inagotable de toda problemática espiritual.

La unidad original de los modos inteligible y sensible de la consciencia fue puesta de manifiesto por Lévi-Strauss cuando, al analizar el fenómeno del totemismo, explicó que los animales totem de las culturas primitivas (que representaban al clan) podían ordenarse por parejas y que estas parejas eran elegidas intuitivamente porque expresaban, con sus analogías y diferencias, los aspectos que resultaban más significativos para el clan. Este principio estructural, que consiste en la expresión simultánea de características opuestas y correlativas (*"asociación por contrariedad"*) sería, según Radcliffe Brown, el rasgo universal del pensamiento humano que nos incita a pensar por parejas.

En definitiva, vamos a considerar que, a pesar de la actual inflación de los modos mensurables de producir, existe un modo de producir original, que es dialéctico intuitivo y estructural, y que se basa en el acto comparar dos cosas para hacer significativas sus analogías y diferencias. Ahora bien, este modo de producir es el que los antiguos denominaron *"tekne"* (o *"techne"*): un modo no intelectual de producir formas y sentido a la vez, basado en una asociación poética (*"mimetike techne"*) entre la obra "artificial" y la obra de la naturaleza. De este "modo", pensamos, el espíritu construyó el mundo y la humanidad. Y de este modo, procede el modo estético de la abstracción.

La abstracción y la simbolización, aunque hoy se conciban como procesos muy diferentes, debieron ser originalmente un único modo de producir ("técnico-poético"), que convertía las formas del artesano en algo significativo para la colectividad. Entonces, las diferencias entre formas (tanto entre las formas naturales y artificiales, como entre las formas tipo y las formas singulares), en lugar de ser un obstáculo para la integración entre forma y sentido, servirían para producirla.

Esperamos mostrar que, gracias al poder de la abstracción, la unidad de los aspectos de la idea mencionados, "permanencia-cambio", "unidad-diversidad" y "necesidad-libertad", a los que podrían unirse "forma-sentido", "consciencia-inconsciencia" e "historia-naturaleza", puede volver a vivirse como el signo fundamental de la vida del espíritu.

LA FORMA COMO ABSTRACCIÓN

En términos muy generales, el hombre conoce y trasciende su propia individualidad gracias a dos capacidades complementarias: la abstracción, que le permite ir de lo particular a lo general, y la simbolización, que le permite experimentar significados.

Mediante la abstracción, el hombre es capaz de llegar a conclusiones de validez general; mediante la simbolización y el empleo de signos, es capaz de aprehender de manera inmediata el sentido de las cosas y de mantenerlo a lo largo del generaciones.

Abstraer (del griego *"afairesis"* y del latín *"abs-trahere"*) significa literalmente *"sacar fuera"* y consiste en separar un aspecto determinado de la realidad, para considerarlo al margen de los demás y someterlo a una consideración más intensiva. Pero también puede interpretarse como el acto de retirar de las cosas lo accidental para acceder a su esencia. De cualquier manera, "abstracto" significa "separado" (o "extraído"), bien de la materia, de la práctica o de los ejemplos particulares, es decir, aquello que es contrario a lo concreto, lo circunstancial y lo particular.

De acuerdo con esta definición, Aristóteles diferenciaba tres niveles de abstracción.

El primer nivel de abstracción implica la separación (o la consideración por separado) de una cualidad determinada, común a distintos objetos o seres. En este nivel se fundamentan las ciencias naturales, las clasificaciones por géneros, por especies, etc.

El segundo nivel supone la separación (o consideración exclusiva) de la cantidad, prescindiendo de toda cualidad. Este nivel se fundamenta en el número y da lugar a las ciencias matemáticas y la geometría.

El tercer nivel implica la consideración exclusiva del "ser", al margen de la cualidad y la cantidad. Es la base de la metafísica.

En cualquier caso, el término "abstracción" tiene hoy dos acepciones diferenciadas: la racional (conceptual e intelectual) y la sensible (o "imaginaria"). La primera, que se acaba de comentar, es el fundamento del pensamiento inductivo (lógico y racional) que nos permite reconocer semejanzas, establecer relaciones y definir leyes comunes a distintos fenómenos; la segunda, el fundamento de las formas y el arte, en tanto permite que una imagen sintética descubra ideas y sentimientos esenciales para la colectividad. Esta última acepción podría relacionarse con el *"eidos"* de Aristóteles, es decir, con la forma esencial de lo que se da a la visión. Pero hemos visto que el pensamiento abstracto, y por tanto los conceptos, son sólo un modo particular de una Razón más general que originalmente se dio a la intuición. Que pensamiento, abstracción, naturalismo y simbolización debieron ser originalmente un mismo fenómeno que el intelecto disecciona para poder concebir. Es inevitable. Sin embargo, la unidad original de estos modos de la consciencia también nos la recuerda la palabra griega *"logos"* (razón del Universo), que se relaciona con "lógica" y con "leyenda" (de *"legein"*, reunir), es decir, con la reunión del sentido que se realiza en la palabra y en la "leyenda", pero también en la visión de algo esencial; por eso el *"eidos"* y la *"idea"* de los antiguos se relacionan con el *"eidolon"* (ídolo), una imagen sintética que presenta, y también falsifica, el mundo ante el hombre. En cualquier caso, el modo de abstracción que aquí nos interesa es el estético, en tanto concede sentido a la forma como imagen de algo que está más allá de lo humano.

Por otro lado, también el modo estético de la abstracción se ha interpretado de dos maneras diferentes. La primera opone el término *"abstracción"* al de *"empatía"* y fue definida por Worringer en 1908. La segunda, empleada en el lenguaje común, enfrenta los términos *"abstracción"* y *"figuración"*.

Ya se ha explicado que la abstracción fue definida por Worringer como un polo de la sensibilidad, correlativo a la "empatía", que surgió de la necesidad del hombre por dar respuesta a un mundo caótico y hostil. Para él, la abstracción era la consecuencia de un proceso interior, de naturaleza espiritual, que apareció cuando el hombre comenzó a enfrentarse a la naturaleza para redefinirla desde su origen más profundo y encontrar reposo en la ley.

Esta interpretación de la abstracción, a pesar de que se refería al arte de la antigüedad (particularmente a la decoración geométrica y al relieve de los egipcios) y a pesar de que estaba orientada a la ley, se ha relacionado con el arte abstracto expresionista, por ejemplo, con las *"impresiones"* e *"improvisaciones"* de Kandinsky o los "ejercicios" de Ittem en la Bauhaus.

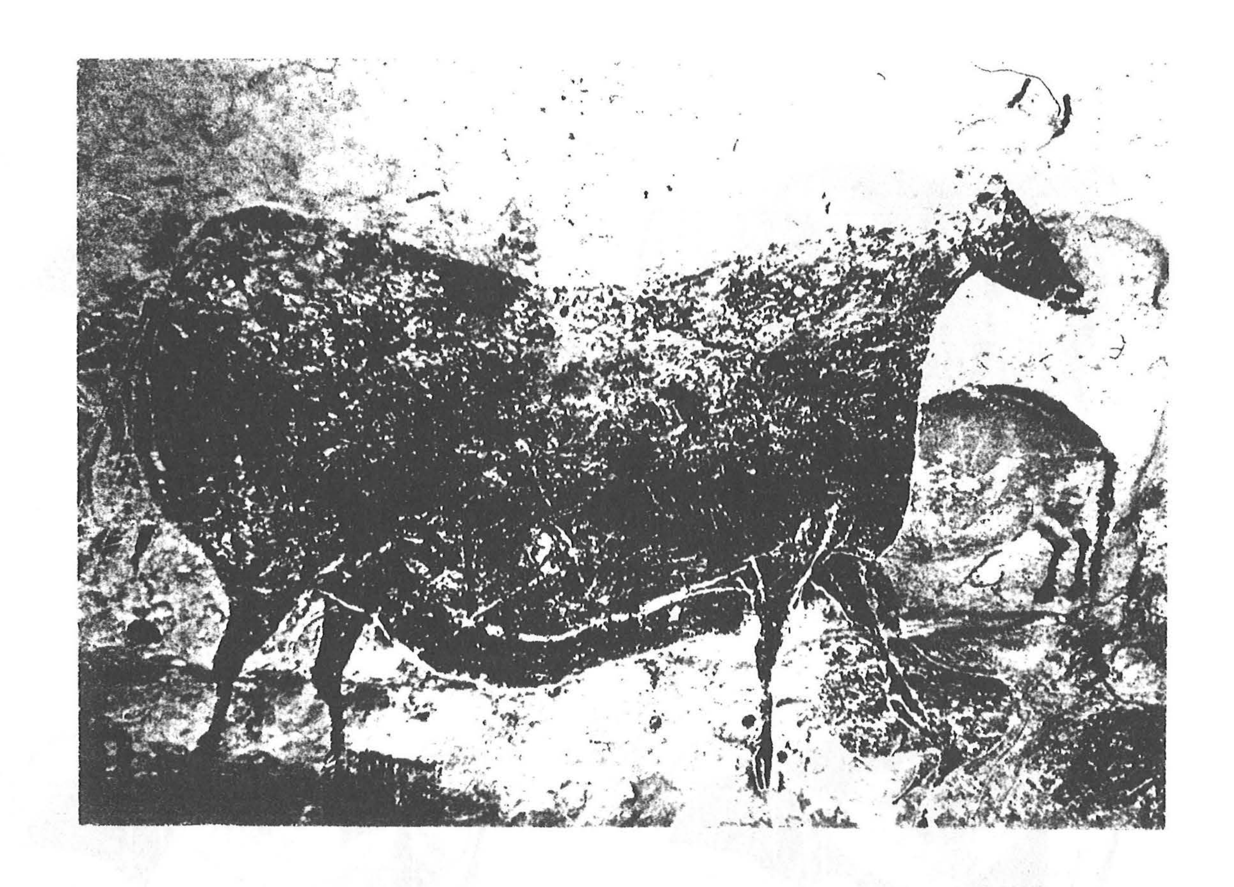
Es cierto que resulta significativo que el mismo año que Kandinsky publicó *"De lo espiritual en el arte"* (1912) dejando claro que la tendencia a la abstracción era de naturaleza espiritual, Worringer publicase *"Problemas formales del gótico"*, donde se presentaba el arte gótico, que tanto complacía a los expresionistas, como la máxima expresión artística y espiritual de los pueblos del norte. Pero también es posible que los expresionistas sólo se fijaran en que la abstracción fue definida por Worringer como un proceso interior de naturaleza espiritual, que es lo que les interesaba. Y eso, quizás, debió bastarles para calificar su arte de abstracto.

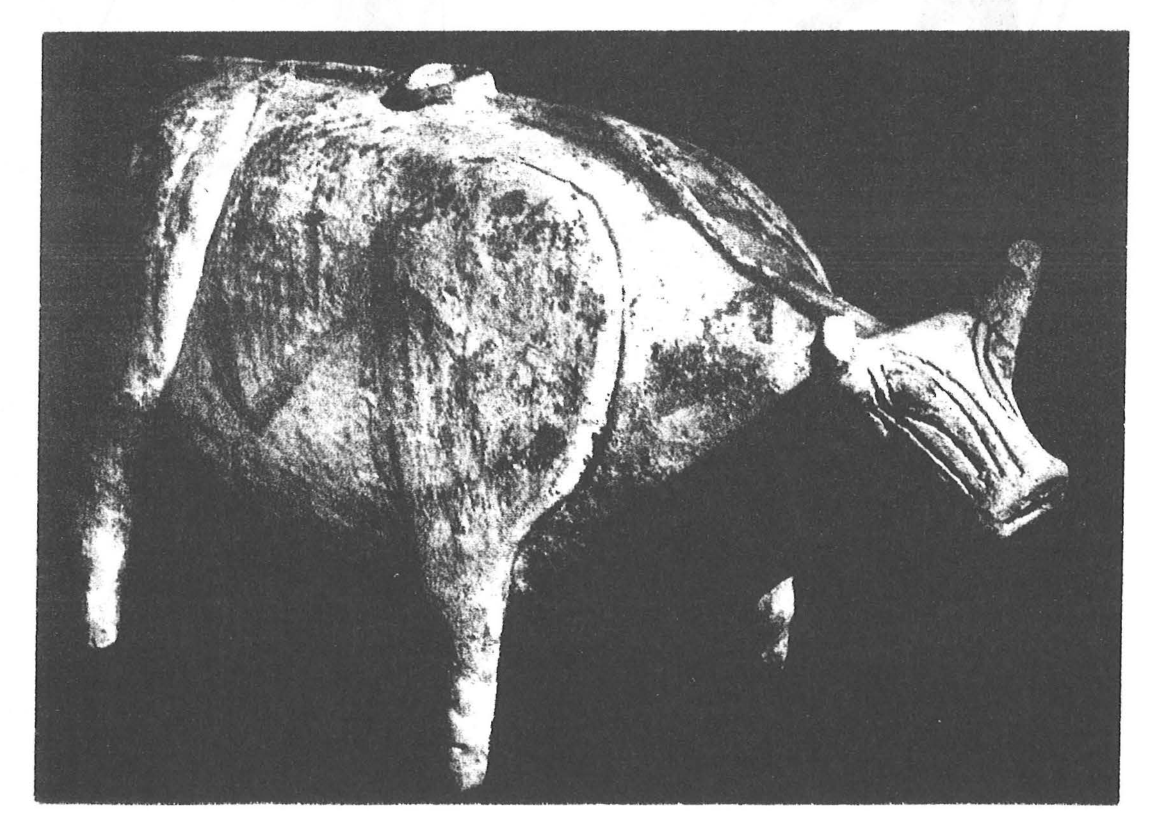
En rigor, ni la abstracción de Worringer ni el hecho de abstraer son, en sentido estricto, el fundamento del arte expresionista, y algunos estudiosos del arte moderno han señalado que la abstracción, al lograrse sólo mediante el acto de concentrar un fenómeno, un proceso, una impresión o una idea para que su esencia quede al desnudo, no debería vincularse al arte expresionista.[13]

Por otro lado, la distinción entre arte abstracto y arte figurativo también resulta problemática pues, en la mayor parte de los casos, las formas artísticas son estados intermedios entre abstracción y figuración, es decir, estilizaciones. A pesar de todo, y para no complicar demasiado las cosas, seguiremos considerando la abstracción como el fundamento de toda manifestación artística no imitativa y seguiremos diferenciando, convencionalmente, el arte abstracto del arte figurativo.

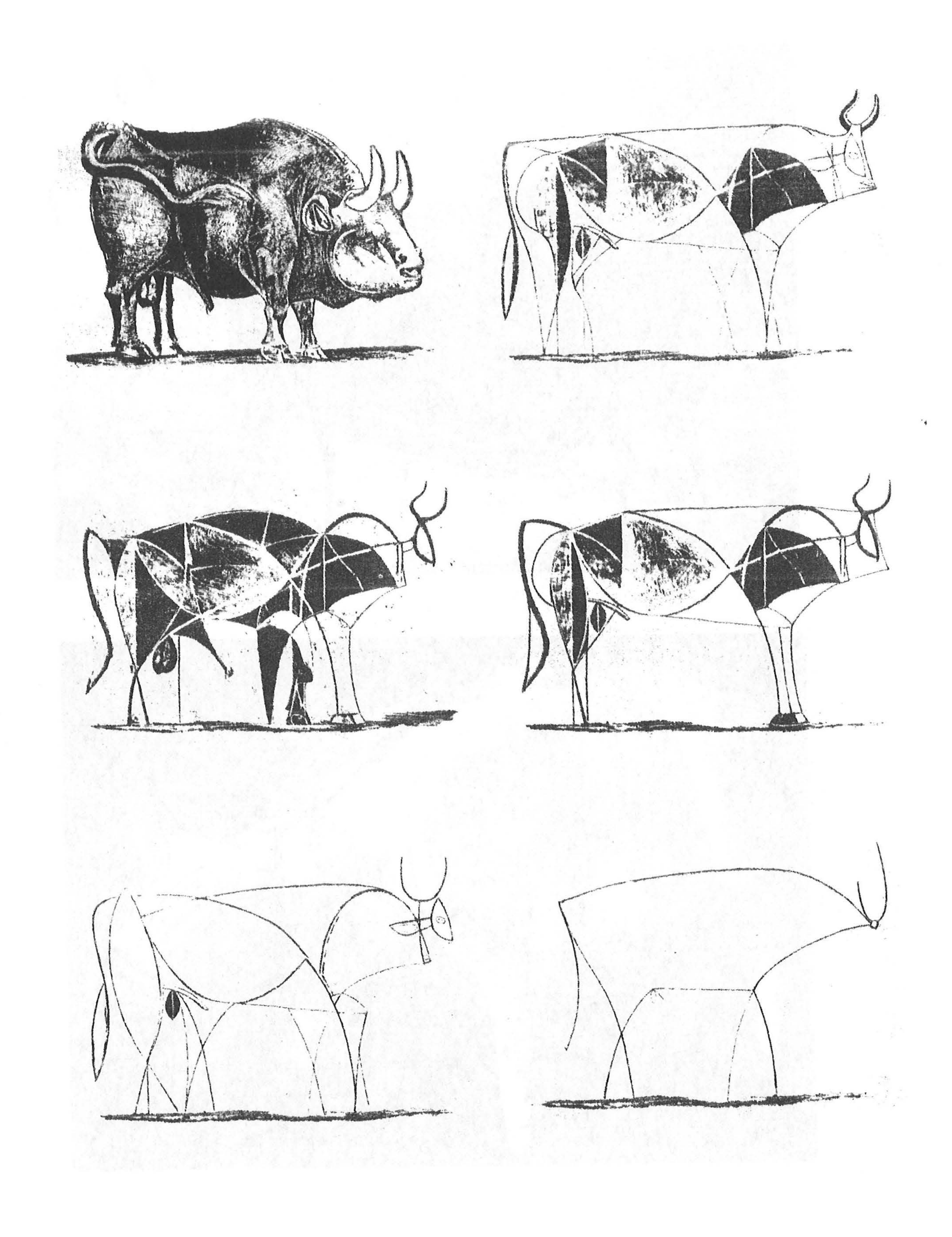
Por último, una aclaración: se suele pensar que la abstracción en el arte apareció en la segunda década del siglo XX. Pero esto es un tópico que hoy ningún estudioso del arte sostiene. Nosotros vamos a considerar que la abstracción sólo "reapareció" en el siglo XX, para recuperar y renovar el sentido que tuvo en otros momentos. La abstracción, si es un *"polo de la sensibilidad"*, debió estar presente, en mayor o menor medida, en el arte de todas las épocas y culturas.

Al comenzar afirmando este hecho, por otro lado fácilmente constatable, no se pretende aquí negar la importancia y significado de la moderna abstracción sino, por el contrario, concederle todo su valor.[14] Y sólo en atención a Worringer (y al tópico) comentaremos en primer lugar el sentido de la moderna abstracción para abordar, después, el sentido de la abstracción en general.





Bóvido dibujado en la cueva de Lascaux. Período "magdaleniense" medio (X milenio).
Vaso con forma de toro. Arte fenicio. Biblos. III milenio.



Pablo Picasso. "Abstracciones de un toro" (seis litografías).

LA MODERNA ABSTRACCIÓN

Como se ha indicado, aceptaremos provisionalmente que la moderna abstracción se consiguió por dos vías: la "expresionista" y la "racionalista". También que, mientras la primera se dedicó a explorar las profundidades del sujeto para dar valor a la expresión, la segunda vio en el sujeto un medio para acceder a la "Razón". Pero hemos advertido que profundizar en el sujeto y hacer sensible la Razón nos podría conducir, al final, a descubrir dos aspectos de la misma cosa o dos tipos de coherencia idealmente conciliables. Al menos eso creyeron los antiguos y los idealistas cuando explicaron que el objetivo del arte es expresar un fundamento universal, llámese "Logos", "Ser", "Idea" o "Razón". *"Solo tenemos que escarbar lo bastante profundamente en el individuo para descubrir lo universal"*, decía Herbert Read.

Para aproximarnos a la unidad original de estos dos aspectos de la "idea" estética, el expresivo y el racional, tendremos que volver sobre ellos.

Idea y expresión

Se ha explicado que el expresionismo pretendía la expresión de un sentimiento interior que fuera vital, intenso, profundo y verdadero. Que este movimiento se oponía a la aceptación del mundo exterior del arte "impresionista" y que, en general, fue una reacción contra el mundo de las apariencias. Pero el expresionismo moderno, en rigor, procede del romanticismo.

Con el romanticismo, la abstracción simbólica y expresiva, que se había ocultado durante el Renacimiento en las artes decorativas, volvió a resurgir. Las pinturas de Goya, Willian Blake, Victor Hugo o Gustave Moreau, con sus superficies informales de fuerte textura y su espacio irracional, son ejemplos de este resurgimiento y anuncian con claridad el arte del expresionismo. Por otro lado, no hay duda de que los teóricos como Burke (*"Investigación filosófica acerca del origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello"*), al reivindicar la intensa emoción de lo sublime y el lado oscuro de la naturaleza frente a la simple belleza, tuvieron una gran influencia en el arte de la expresión. El estilo "pintoresco" inglés y el movimiento literario alemán "Sturm und Drang" así lo demuestran.

Idealmente, la obra de arte expresionista surge por sí sola, dentro del artista, de forma misteriosa, enigmática y mística. Se diría, como afirmaba Kandinsky, que es la evolución orgánica (y oculta) de una sabiduría antigua e inconsciente. Según Novalis, por ejemplo, la mayor sabiduría, la que rige el todo, no se revela en la regularidad sino en los azares de una vida salvaje y violenta, pues por todos lados hay arbitrariedad y milagro. Según esta condición dionisíaca del arte, la obra puramente expresiva, la que se genera azarosa y espontáneamente, estaría provista de una vida propia que se desarrolla al margen de las intenciones del artista. El artista, entonces, sólo sería el "medium" que abre la puerta a lo desconocido. Eso fue, al menos, lo que pretendieron los expresionistas, dadaistas y surrealistas con sus juegos, *"improvisaciones"* y *"objetos encontrados"*.[15] De este modo, el azar y la informalidad llegaron a concebirse como las leyes que comprenden todas las demás (El que sigue la ley del azar crea vida en su estado más puro», escribió Jean Arp). Pero lo que sorprende de los románticos, los expresionistas y los surrealistas, es su intui-

ción, pues no podían saber que la paradoja "azar-necesidad" daría después sentido a la vida, mucho después de que Darwin publicase su teoría de la evolución natural.

Por otro lado, el arte de la expresión pura se ha relacionado, justamente, con el descubrimiento del inconsciente: con su propia informalidad y con el hecho paradójico de que la consciencia fuera descubierta como un modo de la inconsciencia. (Según la psicología analítica, estamos gobernados por una instancia inconsciente e informal que nos mueve aunque no nos demos cuenta de ello).

La importancia del inconsciente en el arte se debe, más que a Freud, a la obra de pensadores como Schopenhauer, Schelling y Hartmann. La prueba es que algunos artistas del XIX ya pensaban que si dejaban fluir libremente el inconsciente aumentaría el sentido de sus producciones. En cualquier caso, la relación entre arte e inconsciente es un asunto delicado que ha dado lugar a numerosas polémicas. Y aunque pretendamos superarlas refiriéndonos a las autoridades en ambos campos, volveremos a encontrarlas.

Carl Gustav Jung, por ejemplo, consideraba el proceso creador como un ser vivo que está implantado y crece en el alma del hombre, un *"complejo autónomo"* con vida propia que, en ocasiones, se separa de la consciencia. (*"Sobre las relaciones de la psicología analítica con la obra de arte poética"*. 1922). Ese complejo autónomo sería el que produce en el artista una falta de interés por las actividades normales y, a veces, *"un retroceso hasta alcanzar un estado infantil y arcaico, algo parecido a una degeneración"*, es decir, un estado impulsivo, de ingenuidad e inadaptación, que le permite conectar con el fondo de la existencia. Pero Jung, a pesar de saberlo, pasó serios apuros para encontrar sentido al arte moderno, particularmente al *"Ulises"* de Joyce y a la pintura de Picasso. Sólo después de mucho esfuerzo, después de varios intentos infructuosos y lecturas interrumpidas por la desesperación y el aburrimiento, entendió que la novela de Joyce tenía sentido porque era una representación del mundo actual. (*"Ulises; un monólogo"*. 1932). Para Jung, las obras de Joyce y Picasso eran la manifestación de un espíritu indiferente y destructivo que refleja un mundo de aconteceres descarnados.[16]

Si fuéramos sinceros, nosotros también reconoceríamos, con Jung, Ortega y muchos otros, que algunas obras de arte moderno parecen complacerse en la destrucción y que alguna vez hemos sentido tentaciones de descalificar el arte de la expresión. Pero el que califiquemos este arte como infantil, deshumanizado, absurdo o fraudulento, no cambia el hecho de que sea uno de los modos estéticos más característicos del siglo XX. El arte de la expresión sigue siendo un fenómeno colectivo que ejerce su influjo de idéntica manera en los ámbitos más diversos.

Todo arte, decía Bataille, comparte con los estados infantiles y arcaicos su afán expresivo y destructivo. Por eso el artista moderno, cuando destruye los criterios de belleza y sentido heredados no obedece, aunque lo parezca, a un impulso individual, sino a una corriente colectiva que tiene su origen en el inconsciente. Según el propio Joyce, *"el artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, trasfundido, evaporado de la existencia... indiferente... entretenido en arreglarse las uñas"*.[17] En tal caso, el arte de la pura expresión sería una especie de realidad compensatoria con la misión de poner las cosas en su sitio y desvelar lo que se oculta tras el saber racional.

"Tras el cinismo de Ulises se oculta la gran compasión, el padecimiento de un mundo que no es bello ni bueno", concluyó Jung.

Idea y razón

Paralelamente al ideal de expresión se desarrolló un ideal de razón; una tendencia hacia la abstracción aparentemente opuesta, que anteponía la ley a la expresión, aunque la ley también debiera expresarse. El artista de la abstracción pura quería, idealmente, desvelar la "razón" del mundo, pues en esa "razón" el hombre encontraría consonancia armónica y, por tanto, belleza. Las abstracciones de Mondrian o van Doesburg, por ejemplo, se han comparado, muchas veces por ellos mismos, con la música (armonía de sonidos), la matemática (armonía de números) y la geometría (armonía de dimensiones), pero también podrían compararse con cualquier representación "ideal" que esté basada en una buena "razón" entre sus partes, por ejemplo, con las obras de los grandes artistas del Renacimiento. En cualquier caso, los artistas de la "razón" llegaron a la conclusión de que lo esencial era la expresión de un orden, de una coherencia interna y una cualidad de unidad y necesidad que se imponga a la apariencia, aunque ese orden, como aparece en algunas obras expresionistas, sólo parezca representar un desorden original.

Uno de los enfrentamientos más significativos entre la concepción expresionista y la racionalista se produjo en Weimar el año 1923. La Bauhaus de Gropius, si quería consolidarse como escuela, no podía confiar exclusivamente en la experiencia individual o en la capacidad de experimentación formal de sus alumnos (o en las extravagancias de Ittem, por ejemplo). Necesitaba un cuerpo disciplinar basado en formulaciones teóricas de naturaleza intelectual que pudieran transmitirse y al que referir la experimentación. Esto fue algo que comprobaron sus mejores profesores, cuando se vieran obligados a exponer con claridad a sus alumnos el fundamento de sus obras. (Los títulos *"Punto y línea sobre el plano"* de Kandinsky y *"El ojo pensante"* de Klee,[18] son representativos de esta necesidad).

Pero, si los fundamentos disciplinares de la Bauhaus debían encontrarse al margen de la bella apariencia, era necesario definir los nuevos principios de orden desde cero, es decir, desde la percepción inmediata de las formas y sus relaciones. Ese era el sentido de los ejercicios de Klee con letras mayúsculas y de los de Kandinsky con puntos, líneas y planos. Y así llegaron a la conclusión de que las formas elementales y primarias (el triángulo el cuadrado y el círculo), las que más fácilmente reconocía todo el mundo, cuando se relacionaban con los colores primarios, deberían constituirse en una especie de *"alfabeto visual"* del arte abstracto moderno.[19]

Por otro lado, este tipo de conclusiones estaban de acuerdo con las experiencias de la escuela de la Gestalt, una escuela que hemos relacionado con la teoría de la *"pura visualidad"* en cuanto ambas coincidieron en que las leyes del arte no son las de la naturaleza sino las de la "configuración". (Para Fiedler, por ejemplo, los templos griegos, los románicos y los renacentistas eran, por su racionalidad constructiva y su claridad estructural, superiores a las emotivas construcciones góticas que tanto emocionaron a Worringer y los expresionistas).

La evolución de algunos pintores desde la figuración a la abstracción resulta ejemplar para ilustrar que, detrás de la *"bella apariencia"*, se buscaba la idea de orden (o la composición) que ésta ocultaba. Este nuevo "aspecto" de la "idea" sólo podía representarse mediante una forma "pura" y abstracta; por eso comenzaron a analizarse las formas naturalistas desde un punto de vista estructural y al margen del tema y la técnica.

Los esfuerzos realizados por algunos pintores de vanguardia para quedarse con la forma y eliminar progresivamente la apariencia, son claros ejemplos que muestran la importancia

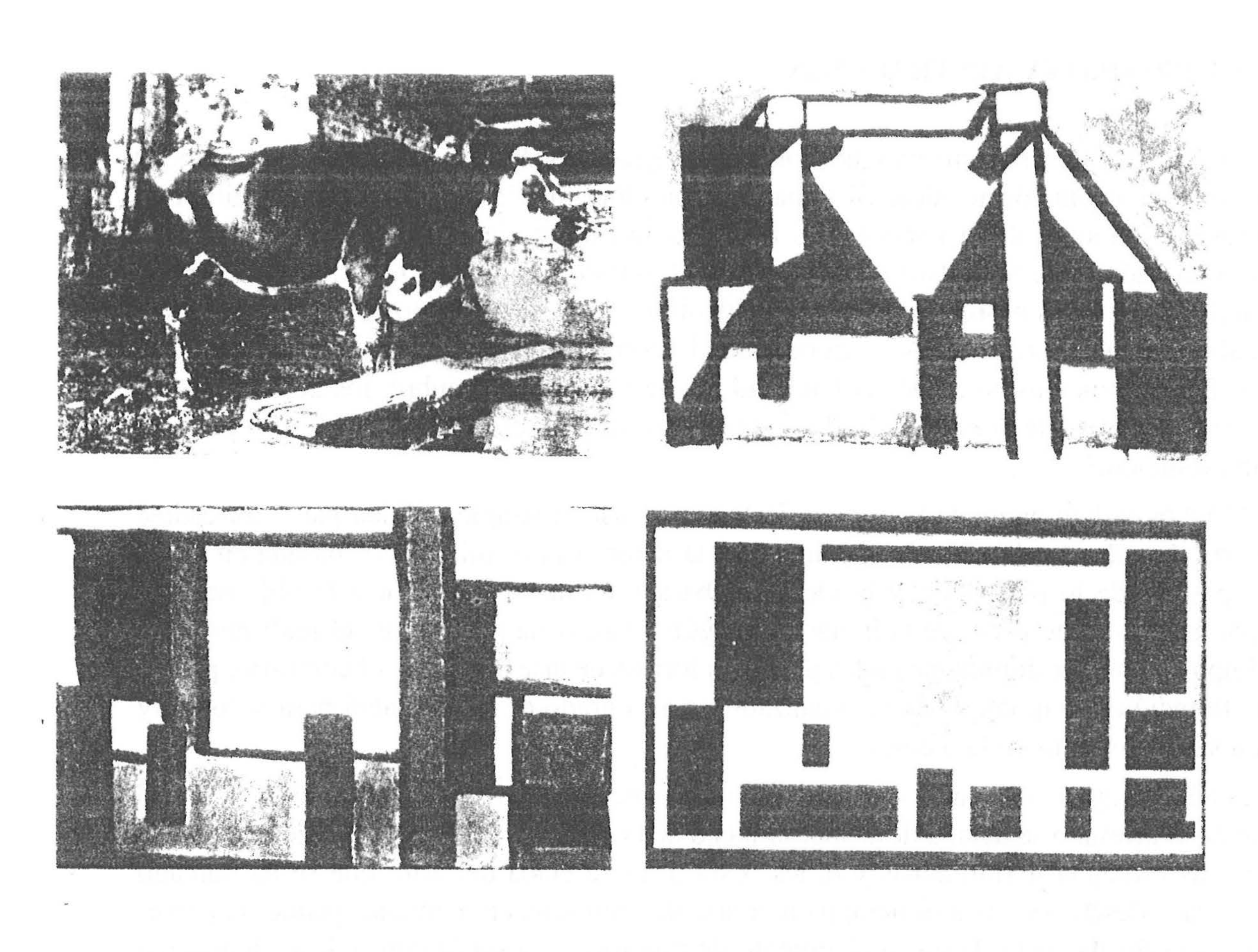
que llegó a adquirir la composición en las nuevas obras abstractas. Los ejercicios de *"dibujo analítico"* de Kandinsky y Klee, las transiciones compositivas que Mondrian realizó con árboles y bodegones, las de Van Doesburg con *"La vaca"*,[20] con retratos o con un cuadro de Van Gogh (*"El sembrador"*, que utilizó como motivo para construir la vidriera *"La gran pastoral"* para la Escuela de Agrónomos en Dachten), junto con los niveles de abstracción que definió Picasso partiendo de la figura de un toro y las idas y vueltas de Malevich, nos muestran cómo la tendencia a la abstracción condicionó todo el arte moderno, desde la pintura a la escultura y, desde ésta, la arquitectura; particularmente, en el caso de los constructivistas.

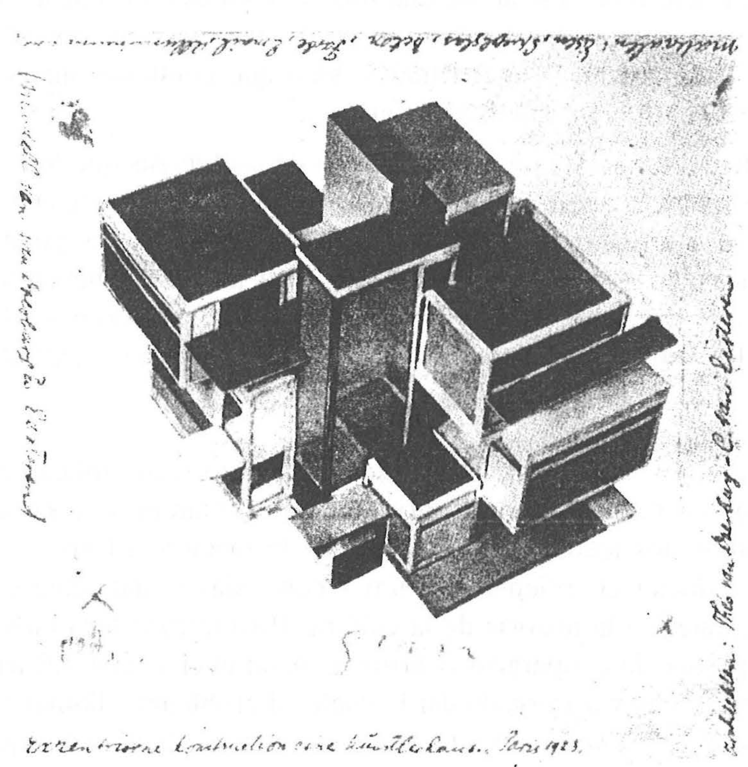
Una vez que el problema quedó reducido a la "forma pura" (a la *"composición"* o *"construcción"*), la pintura y la arquitectura pudieron aproximarse entre sí para acercarse a la tan deseada "obra de arte total". Los collages espaciales y las esculturas de Tatlin, las *"construcciones espaciales"* de los hermanos Stemberg, los monumentos de Natan Altman, los PROUN de El Lissitzky, las axonométricas y *"arquitectones"* de Malevich y Suetin, las esculturas de Georges Vantongerloo, los *"relieves"* de Chachnik y las *"composiciones espaciales"* de Kidekel, entre otros, se encuentran a medio camino entre el mundo de la pintura y el mundo de la arquitectura. Pero no eran esculturas en sentido estricto, eran nuevas construcciones que compartían con la nueva arquitectura su papel de *"condensador social"*, es decir, la intención de aparecer ante la sociedad como "signos-máquinas" (o condensadores, en sentido metafórico) que representen y condensen en su imagen los nuevos valores de la sociedad. La razón del cosmos se transformó así en una razón particular, "imaginaria" y mítica, asociada a la máquina.

A pesar de la distinción entre ideales que acabamos de realizar, debemos volver a reconocer que se trata de un artificio que se justifica sólo por la necesidad de explicar las cosas con cierta claridad y por las limitaciones del conocimiento intelectual. Al reconocer la unidad esencial de la "idea" debemos también reconocer que expresión y razón (como el azar y la ley) son dos aspectos significativos de un sólo principio que trasciende al "yo" y que es vital y espiritual a la vez. Esto lo que aquí, en el fondo, se está tratando de explicar. Y es lo mismo que el arte abstracto ofrece a la intuición sin que medien las palabras.

Es cierto que, en los períodos de decadencia, la vitalidad de la forma se apaga sacrificada ante las reglas y las fórmulas; que la moderna abstracción fue una reacción contra ello y un movimiento que pretendió restituir al arte su función vital para hacer de él un modo orgánico de percepción y conocimiento. Pero también es cierto que, como escribió Read, hay artistas que no vacilan en exponer los restos de una perturbación psíquica semejante a un terremoto. Si esta perturbación implica ausencia de estilo e insensibilidad, la desintegración formal amenaza la integridad del arte.

Ya se ha avisado que el estilo no es capricho particular ni cuestión de marca personal. Pero, por otro lado, tampoco es una expresión de todo lo "común", pues lo común muchas veces es una convención o una costumbre pasajera. Por eso, estamos de acuerdo con Kahler en que el artista no se puede quedar en el nivel de las apariencias, en ese nivel superficial donde lo común y lo insólito, lo excepcional y lo habitual tienen lugar. El arte sólo tiene sentido si es capaz de cargar un acontecimiento o una situación de una profunda intensidad para convertirlo en un asunto y potencialidad de todo ser humano.[21] Ese sería, para nosotros, el sentido de la abstracción y el secreto de su vitalidad.





Theodor Van Doesburg. Transfiguración estética de un objeto a partir del cuadro de 1916 “La vaca”.
Casa para artista presentada por Van Doesburg y Van Eesteren en París el año 1923.

LA PRIMITIVA ABSTRACCIÓN

El arte, aunque sea tan antiguo como el lenguaje, puede considerarse un fenómeno tardío de la evolución técnica. Si tomamos una cinta métrica en la que cada milímetro represente un siglo de la historia, las más antiguas herramientas que se conocen, unos cantos rodados que se tallaron en Kenia, se situarían a más de 20 metros del extremo actual, mientras las representaciones del paleolítico lo harían a menos de 30 centímetros. La abstracción y estilización característica del neolítico se encontraría a unos 6 centímetros. Pero si tenemos en cuenta la totalidad del desarrollo del hombre, los 20 centímetros que van desde el arte prehistórico a la actualidad sólo representarían una milésima parte de esta evolución.[22]

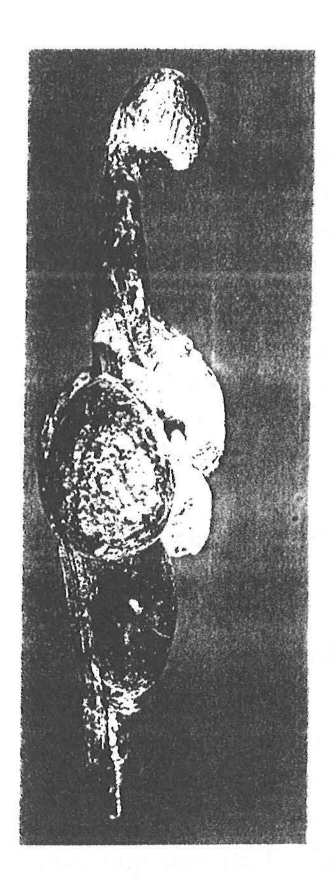
Muchos se han preguntado por qué la forma rebasó la simple utilidad para convertirse en arte. Las dos hipótesis más comunes son la naturalista (o mimética), basada en un de apropiación de lo particular, y la idealista, basada en un impulso hacia la objetivación. Según unos, el arte nació de la imitación; según otros, nada prueba que el realismo fuera el impulso creador dominante en las primeras formas de arte pues, por el contrario, parece que floreció entre quienes habían alcanzado un alto grado de sensibilidad para la forma y un notable dominio de la técnica.[23]

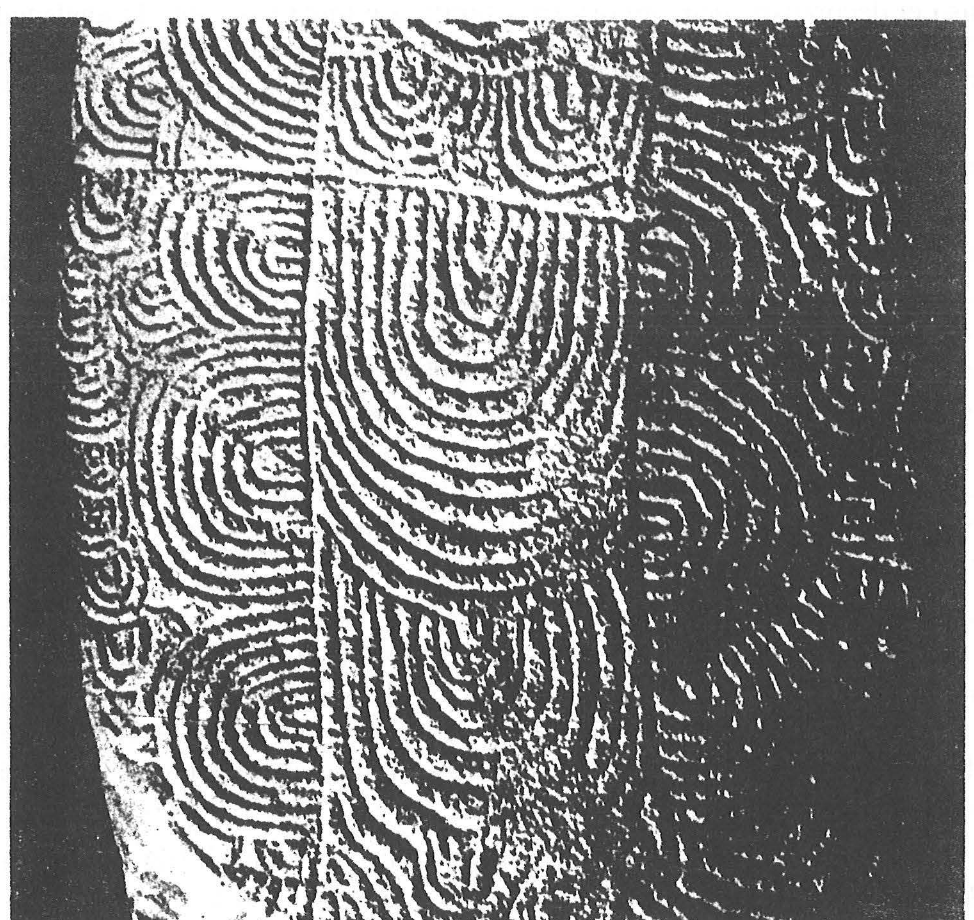
Según Nougier, el primer arte fue un arte concreto, técnico y material, que surgió cuando el artesano se dejaba llevar por el juego de la perfección técnica para gozar con ella mientras producía herramientas y útiles. Esta primera etapa del arte, que se ha llamado "técnica", desembocó con el tiempo en el arte de representación animal, primero aprovechando la forma de un hueso o el saliente de una roca y después con independencia del soporte. Pero los estudios más recientes demuestran que las representaciones más remotas no sólo implican connotaciones mágicas y rituales, sino que conllevan intencionalidad creativa y conciencia estética, por rudimentarias que sean.[24]

Si el hombre es parte del cosmos y una consecuencia de las fuerzas que lo configuran, es natural que adquiera conciencia estética de un modo universal e intuitivo, cuando siente que participa de algo que le trasciende. La forma y la belleza, entonces, no pueden concebirse como categorías normalizadas que se puedan cualificar intelectualmente, sino como expresiones esenciales de una naturaleza que con el hombre ha generado el sentido y con el sentido al hombre. El instinto de imitación (bien sea de estructuras, actitudes, movimientos, criaturas, etc) todavía le ayuda a conseguirlo.

Reconocemos aquí cierta confusión, pues no resulta muy correcto aplicar el término "arte" a las "formas-signos" realizadas por los primitivos, como tampoco lo sería aplicarla a los dibujos de los niños, los locos o las personas sin formación. El arte y el artista, entendido éste como productor consciente de obras reconocidas socialmente como arte, son productos muy recientes en la historia de la cultura. Pero utilizar términos alternativos, como artesanía, producción, operario o artífice, seguramente complicaría más el problema. Por eso no parece muy arriesgado dar la vuelta al problema y llamar "arte" a lo que surgió en la prehistoria para ver en el arte actual un modo particular de aquel.

En cualquier caso, los antropólogos y los historiadores, cuando se refieren al arte primitivo, siguen llamándolo arte y siguen distinguiendo entre arte abstracto y arte figurativo. Cuando se refieren al arte abstracto primitivo, también distinguen entre estilización



Estilización naturalista y abstracción pura en el paleolítico "gravetiense" (XX milenio):
"Venus de Lespugue" y "Venus de Menton".
Dólmenes grabados de Gravr'inis (Bretaña francesa).

(esquematización y deformación expresiva de un motivo naturalista), y abstracción (decoración geométrica). Pero estas divisiones son más operativas que reales pues estos modos de representación suelen fundirse o superponerse: en algunas obras primitivas, por ejemplo, aparece una fortísima estilización expresiva que se acerca a la geometría, como en el caso de las *"venus"* del paleolítico compuestas con formas ovaladas o las figurillas femeninas en forma de violín del neolítico, en otras se superponen rasgos abstractos y figurativos, como las entalladuras y rallados en los útiles de los *"trogloditas de Aquitania"* que tanto sorprendieron a Riegl, y en otras, como en la cerámica de Samarra, aparecen motivos que son geométricos y estilizados a la vez.

En general podría considerarse que todo el arte primitivo, como todo arte, implica abstracción, aunque unas veces se traduzca en puro orden formal y otras en estilización. Sin embargo, los estudiosos del arte primitivo se alinearon ideológicamente a favor de alguno de estos modos, que consideraron original, para entender el otro como una consecuencia tardía de él.

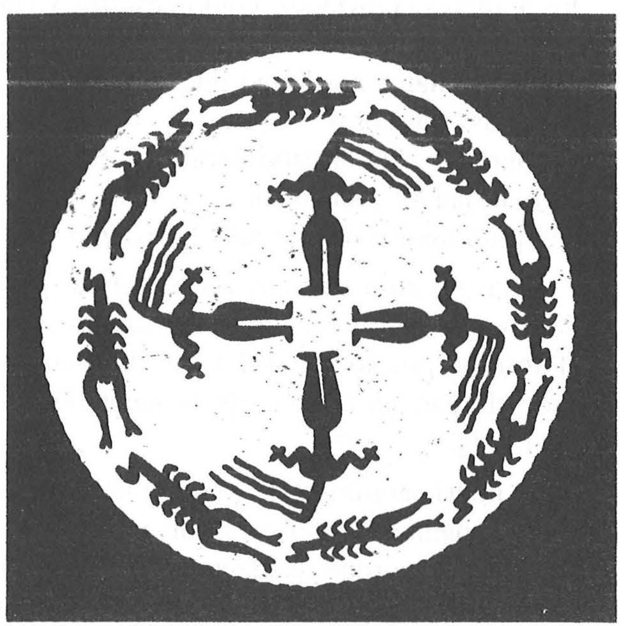
La disputa entre los defensores de la abstracción y la figuración como fundamentos originales del arte se convirtió a mediados del siglo en un abierto enfrentamiento. Arnold Hauser, por ejemplo, en su obra *"Historia social de la literatura y el arte"*, resucitó la vieja polémica ideológica entre los "idealistas" y los "materialistas", al afirmar que todo arte, incluso el decorativo, tiene un origen naturalista e imitativo y que la tendencia a la abstracción y estilización era un fenómeno tardío, propio de una sensibilidad artística muy refinada.[25] Para demostrarlo, no tuvo apuros en escribir que los que pensaban como él, por ejemplo Riegl, eran idealistas, liberales y progresistas, y los que pensaban lo contrario, como Semper, eran materialistas, académicos y conservadores.

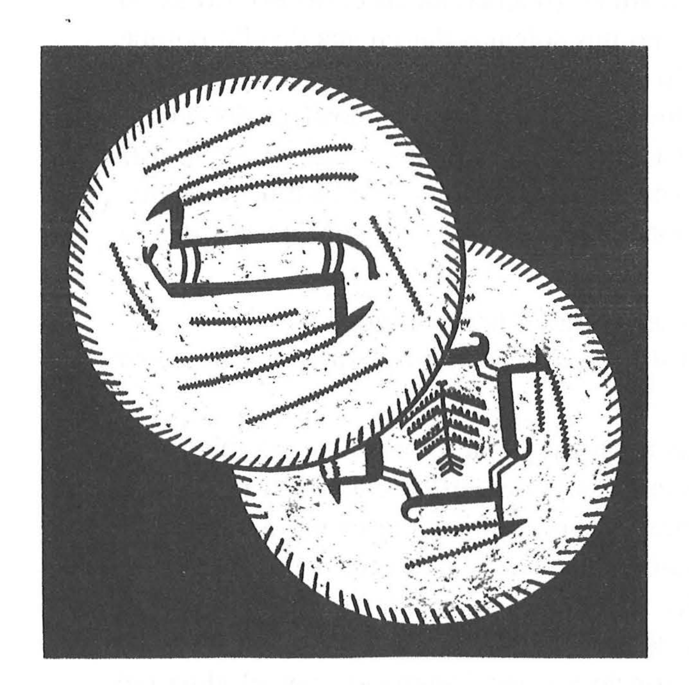
Según Hauser, el arte naturalista y sensualista del paleolítico sería el característico de una sociedad individualista, anárquica y no trascendente; de una sociedad de cazadores en la que la vista aguda era fundamental para la subsistencia. El arte del neolítico, en cambio, que calificó como geométrico, rígido, estilizado y conceptual, sería característico de la organización unitaria y conservadora propia de una sociedad de agricultores basada en la producción y la previsión. En definitiva, Hauser pensaba que, mientras el arte del paleolítico estaba vinculado a la magia, por lo que carecía de cualquier intención estética u ornamental, el arte posterior del neolítico, por estar vinculado al animismo, tendía a la abstracción. (Según Hauser, mientras la magia es sensualista y se adhiere a lo concreto, el animismo es dualista y se inclina a la abstracción).

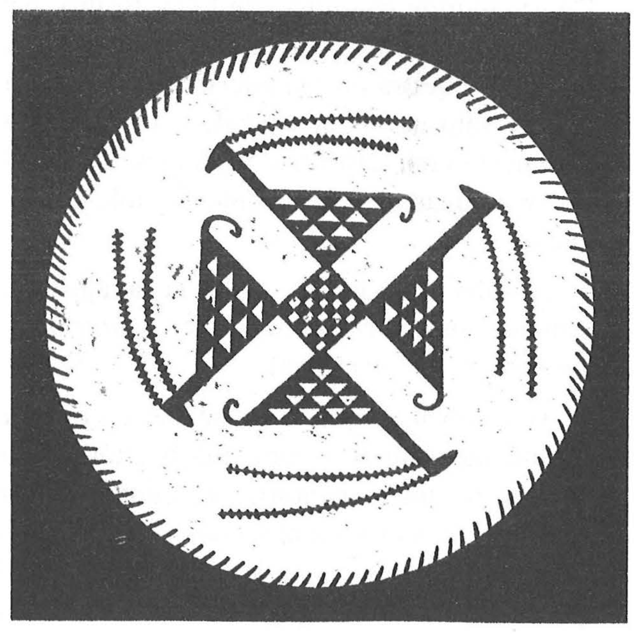
Con esta teoría, Hauser creía defender a Riegl de los seguidores de Semper, sin considerar que la coexistencia de rasgos figurativos y abstractos en el arte del paleolítico podía ser más significativa de lo que el mismo Riegl supuso. Pero la historia de Hauser, al menos en lo que se refiere al arte primitivo, parece regida más por una actitud ideológica que por la sensibilidad. Por eso, también negó que existiera paralelo alguno entre el arte prehistórico y el arte infantil y de los primitivos actuales.

Según Hauser, las producciones de los niños y de las razas primitivas actuales, a diferencia del arte sensorial primitivo, muestran no lo que se ve, sino lo que se conoce. Esta era la "teoría intelectualista" que Arnheim contestaría después en un apartado de su obra *"Arte y percepción visual"*. Pero, al margen de ideologías, el punto de vista de Hauser puede servirnos para analizar la distancia que existe entre el pensamiento primitivo y el pensamiento actual.









Cerámica de Samarra decorada con figuras naturales muy estilizadas (pájaros y peces, mujeres y escorpiones, y cabras, en parejas o grupos de cuatro), que adoptan una disposición geométrica y dinámica. Arte mesopotámico. V milenio.

Los estudiosos del pensamiento primitivo han llegado a la conclusión de que, mientras los hombres civilizados, como nosotros y Hauser, vivimos en un mundo gobernado por la causalidad, el hombre primitivo vivía, o vive, en un mundo gobernado por el azar, sólo que no lo llama azar, sino intención y que esta intención la atribuye, mágicamente, a los espíritus y las cosas. El primitivo, a diferencia del civilizado, esta muy bien adaptado a las regularidades de la naturaleza; por eso sólo convierte en significativo lo que amenaza la regularidad (y a él mismo), es decir, el azar. Así, atendiendo sólo a lo extraordinario, descubre intuitivamente relaciones entre casualidades.

Estas relaciones nos parecen absurdas por la misma razón que a ellos les parecen absurdas las que nosotros sólo fundamentamos en la causalidad. En cualquier caso, parece que el absurdo procede de hacer significativo exclusivamente uno de los aspectos de la realidad: el azar, en el caso de la mentalidad primitiva, o la causalidad, en el caso de la civilizada.

Se podría argumentar, como se ha venido haciendo hasta hace poco, que los primitivos son, simplemente inferiores. Sin embargo, esto puede ponerse en duda por varias razones: por un lado, porque se adaptaron mejor a la naturaleza que nosotros, por otro, porque son nuestros contemporáneos, ya sea porque su mentalidad está presente dentro de nosotros, construyéndonos, o fuera, aunque allí, prácticamente extinguida. Los civilizados, aunque nos creamos superiores, compartimos con los primitivos un modo fundamental de consciencia que consiste en la proyección de nuestro ánimo (o alma) en las cosas exteriores (la *"participation mystique"* de Lévy-Bruhl), pero no nos solemos dar cuenta de ello porque nuestro particular mito de la causalidad nos lo impide. (Lo que combatimos en el otro suele ser nuestra propia inferioridad, escribió Jung). Para el primitivo, no afectado todavía por el mito de la causalidad, todo poder está fuera, y sólo gracias a este poder le está permitido vivir. Nosotros tendemos a pensar lo contrario, a pesar de que Platón, el idealismo y algunas ciencias, como la biología, la antropología y la psicología, no nos den la razón.

Novalis sabía lo que decía: la sabiduría no se revela en la regularidad sino en el azar. Aunque convendría matizar: *"la sabiduría no sólo se revela en la regularidad sino también en el azar"* (o viceversa).

Hoy sabemos que la capacidad de representación del hombre primitivo no fue nunca puramente mimética porque la función imitativa es siempre dependiente de la recreación interior (o simbolización). La "naturalista" pintura del paleolítico, por ejemplo, se realizaba sin tener a la vista el modelo, lo que implicaba que el artista primero debía hacer suyo el animal que quería representar, aprehenderlo, poseerlo y darle vida en su interior, para poder trasladarlo después al interior oscuro de la cueva-alma. Este fue el proceso de animación del "animal", por el que quedó misteriosamente "animado" por el alma del pintor cuando éste trasladaba su imagen a la oscura pared de la cueva.

La decoración geométrica, por su parte, se refería simbólicamente tanto al orden cósmico y el ritmo de los ciclos naturales como a las formas de la naturaleza, flores, espigas, etc.

La animación del mundo en las recreaciones de los primitivos sería la prueba de que los distintos modos actuales de la consciencia (intelecto, simbolización, imitación y abstracción) fueron un único modo de producir "técnico-poético" que posteriormente se especializó en los modos mencionados. No importa, por tanto, que la abstracción lleve al naturalismo, a la estilización o la geometría, pues todos los modos de la abstracción alu-

dían simbólicamente al orden natural para hacer significativas las analogías y diferencias que existían entre las formas naturales y su representación. Los grabados abstractos sobre los dólmenes de Gravr'inis, que convivieron en el tiempo con las estilizadas *"venus"* de Lespugue y Menton, así lo ponen de manifiesto.

El arte de los primitivos actuales reproduce esta situación pues estos pueblos, al aprehender mágicamente la realidad, no distinguen entre lo naturalista y lo simbólico. En esos pueblos, las máscaras, los tatuajes, los adornos, la música y la danza siguen teniendo una finalidad estético simbólica, de representación y conocimiento, que surge de la necesidad del primitivo actual por relacionarse de manera inmediata con el mundo que le rodea.

El primitivo actual realiza sus obras para materializar y transmitir las creencias colectivas pues su yo individual no tiene ninguna significación al margen de ellas. Así, en el arte funerario, los ídolos abstractos y antropomórficos eran "dobles mágicos" del difunto que aludían tanto a su propia perduración como a la misteriosa continuidad y trascendencia de lo humano. Esa inmediatez hace que el concepto de creación artística no tenga para él un significado autónomo. Por eso, cuando los primitivos re-crean la imagen de una cosa, convierten esa imagen en un signo con más poder y realidad que la cosa misma, siempre circunstancial y azarosa. (El "primitivo" Picasso, cuando respondía *"ya se parecerá"* a los que le reprochaban que su retrato no se parecía al modelo, estaba expresando esto mismo, es decir, que valor artístico de un rostro particular es completamente nulo, pues sólo la recreación es capaz de concedérselo).

En cualquier caso, las formas-signo de los primitivos traducían en sentido (visible, audible o tangible) un contenido espiritual que apuntaba más allá de la esfera sensorial. Con ellas, debió aparecer un modo independiente de configuración, una especie de segunda naturaleza y una actividad específica de la conciencia, que se diferenciaba de la percepción al hacer uso los datos sensibles como vehículos de expresión (Cassirer). Apareció entonces el sentido divorciado del sentimiento y la necesidad material.

Herbert Read defendió esta posibilidad al asociar el primer momento del arte a la relación entre la forma y un contenido simbólico que no podría expresarse de otra manera. Para Read, la propia conciencia es formal, pues desde el comienzo, la conciencia es una actividad simbolizadora y no existe contenido alguno que no sea interpretado de acuerdo con alguna estructura formal. Pero lo simbólico no fue la apariencia circunstancial de las cosas sino su forma esencial.

El arte del neolítico, y el cicládico en particular, pueden servirnos de ejemplo.[26]

Si echamos un rápido vistazo a las figuras que produjeron los hombres del neolítico, bien sea en la Península Ibérica, en el centro de Europa o en las Islas Cícladas del Egeo, nos daremos cuenta inmediatamente de que tienen mucho en común. En primer lugar, todas nos sorprenden porque no pretenden reproducir ningún objeto del mundo natural. En segundo lugar, porque todas se refieren, de algún modo, a ese mismo mundo natural. Esta dualidad se produce, precisamente, porque todas ellas fueron concebidas como "re-creaciones" que animaban la naturaleza, a la vez de descubrían su ley y la distanciaban de lo circunstancial. En cualquier caso, y a pesar de que estas re-creaciones se realizaron de muy diversas maneras, mezclando incluso, según conviniera a cada caso, la abstracción geométrica y la estilización, sorprende que todas lograran un orden estructural y que ese orden, aún hoy, resulte bello y significativo.

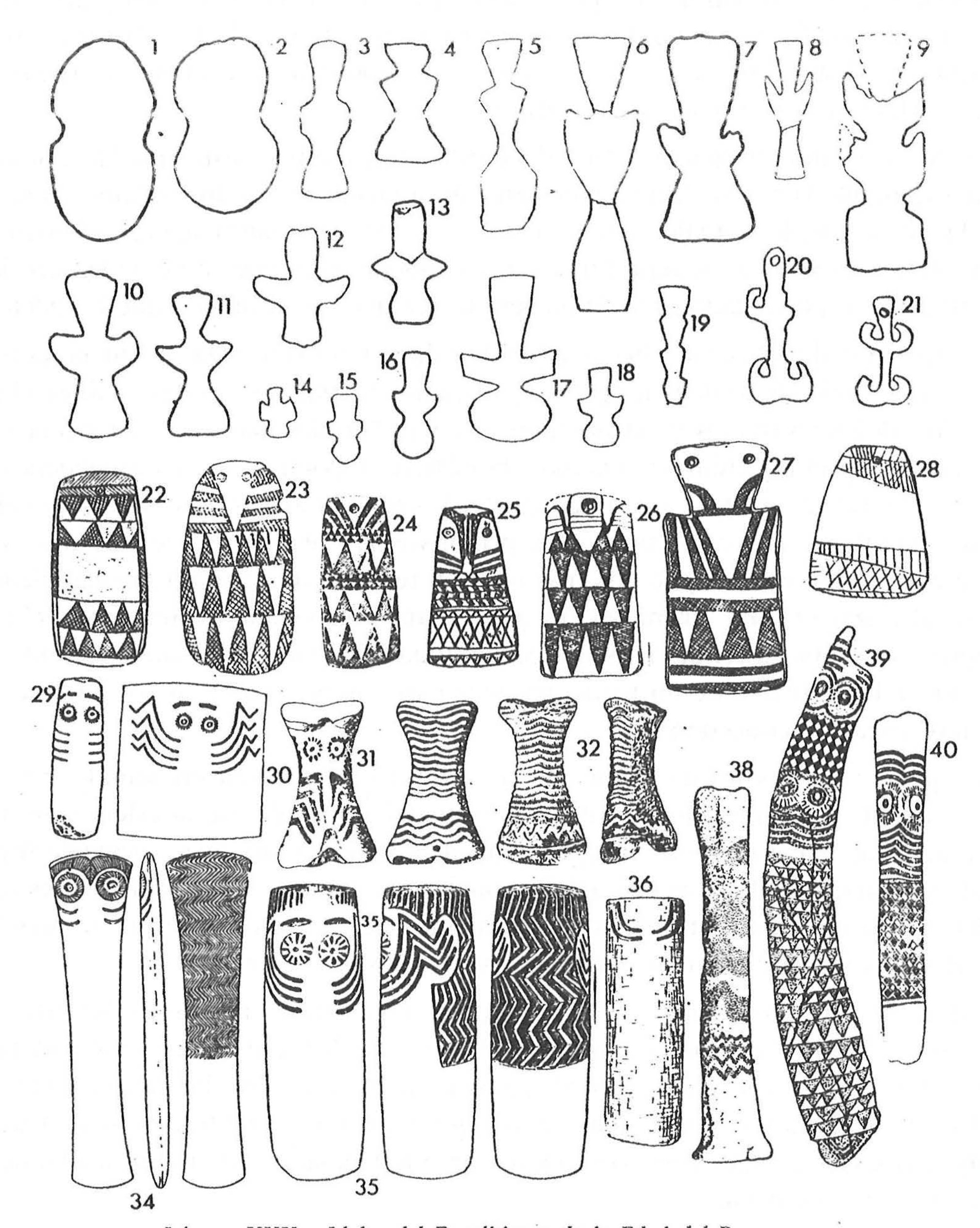


LÁMINA XXX. *Idolos del Eneolítico y de la Edad del Bronce*

Idolos no decorados: 1 y 2, elipsoidales y con estrangulación central (Monachil y Los Millares); 3 a 5, bitriangulares y cabeza destacada (Los Millares, Las Churuletas y Cerro del Greal); 6 a 9, bitriangulares con «hombros» apuntados (El Pozuelo, Loma de la Torre, Blanquizares de Lebor, Llano de la Lámpara); 10 a 13, bitriangulares con brazos incipientes y base recta (Loma de la Almanzora, La Pernera, Las Churuletas y El Pozuelo); 14 a 18, bitriangular con base circular (Huechar, El Acebuchal y Gorafe); 19, ídolo de cuatro «triángulos» (Blanquizares de Lebor); 20 y 21, ancoriformes (La Barsella y Blanquizares de Lebor). *Idolos decorados:* ídolo placa con recuadro central (Cueva de la Mora); 23 y 24, ídolo de «escote» (Céspedes y Aljezar); 25, ídolo oculado (Mertola); 26, ídolo con entalle entre los hombros y la cabeza (Sobreira); 27, ídolo con cabeza destacada (Granja de Céspedes); 28, 'dolo con decoración de franjas oblícuas (Farisoa); 29 y 30, ídolo-cilindro oculado; 31 y 32, ídolos sobre astrágalo con oculación y sin ella (Bugalheira); 34, ídolo oculado sobre placa ósea, con gran cabellera (Badajoz); 35, cilindro oculado con cabellera (Extremadura); 36, cilindro con decoración simple (Extremadura); 38, ídolo oculado pintado en rojo, sobre hueso largo (La Pastora); 39, ídolo con doble oculación (¿ojos y pecho?) grabado sobre asta de ciervo (Ereta del Pedregal); 40, oculado grabado sobre hueso largo (Almizaraque).

Abstracción geométrica y estilización en los ídolos del neolítico encontrados en la Península Ibérica. (Ilustraciones de "Historia del Arte Hispánico". Ed. Alhambra. 1978).

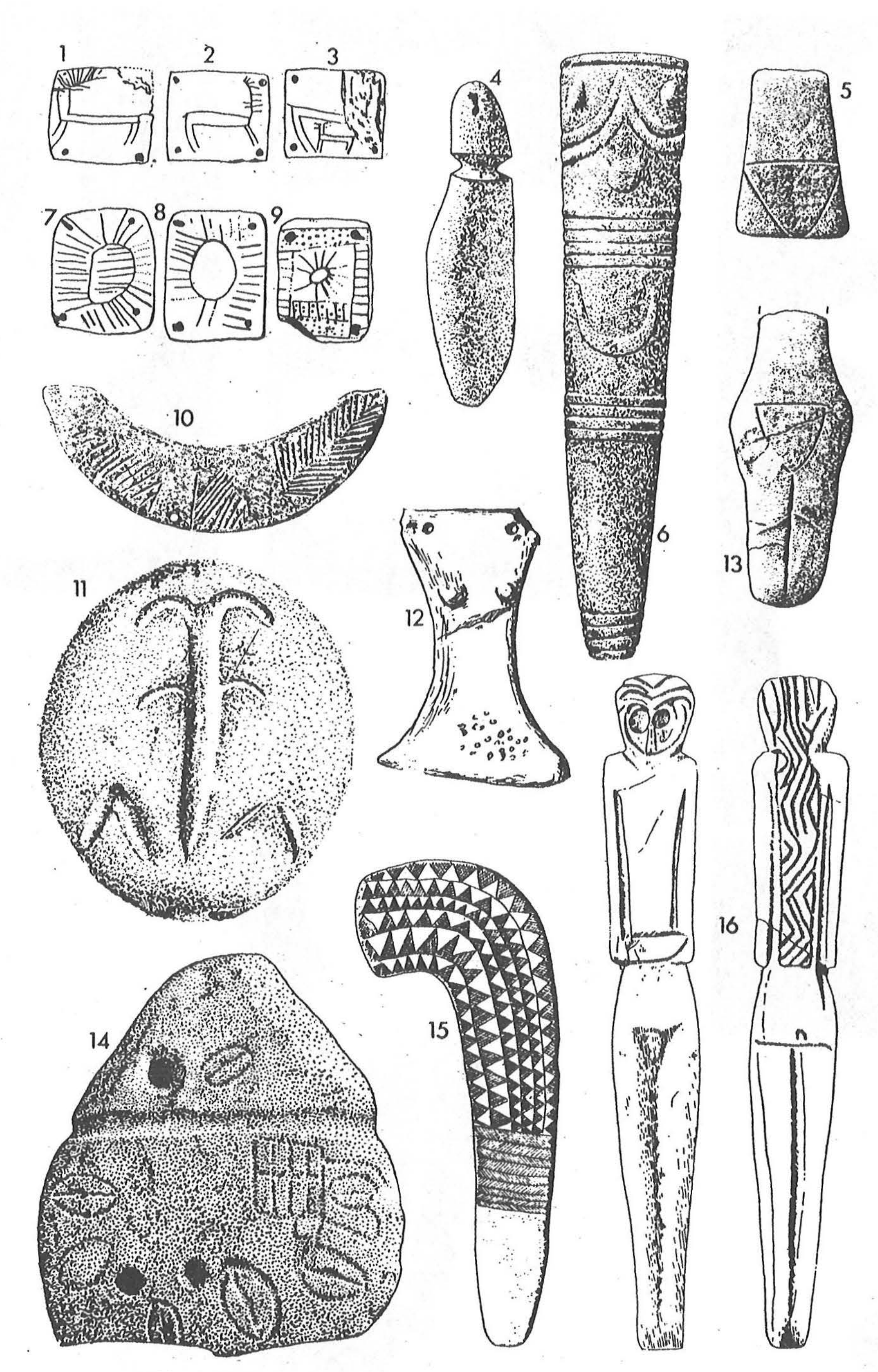
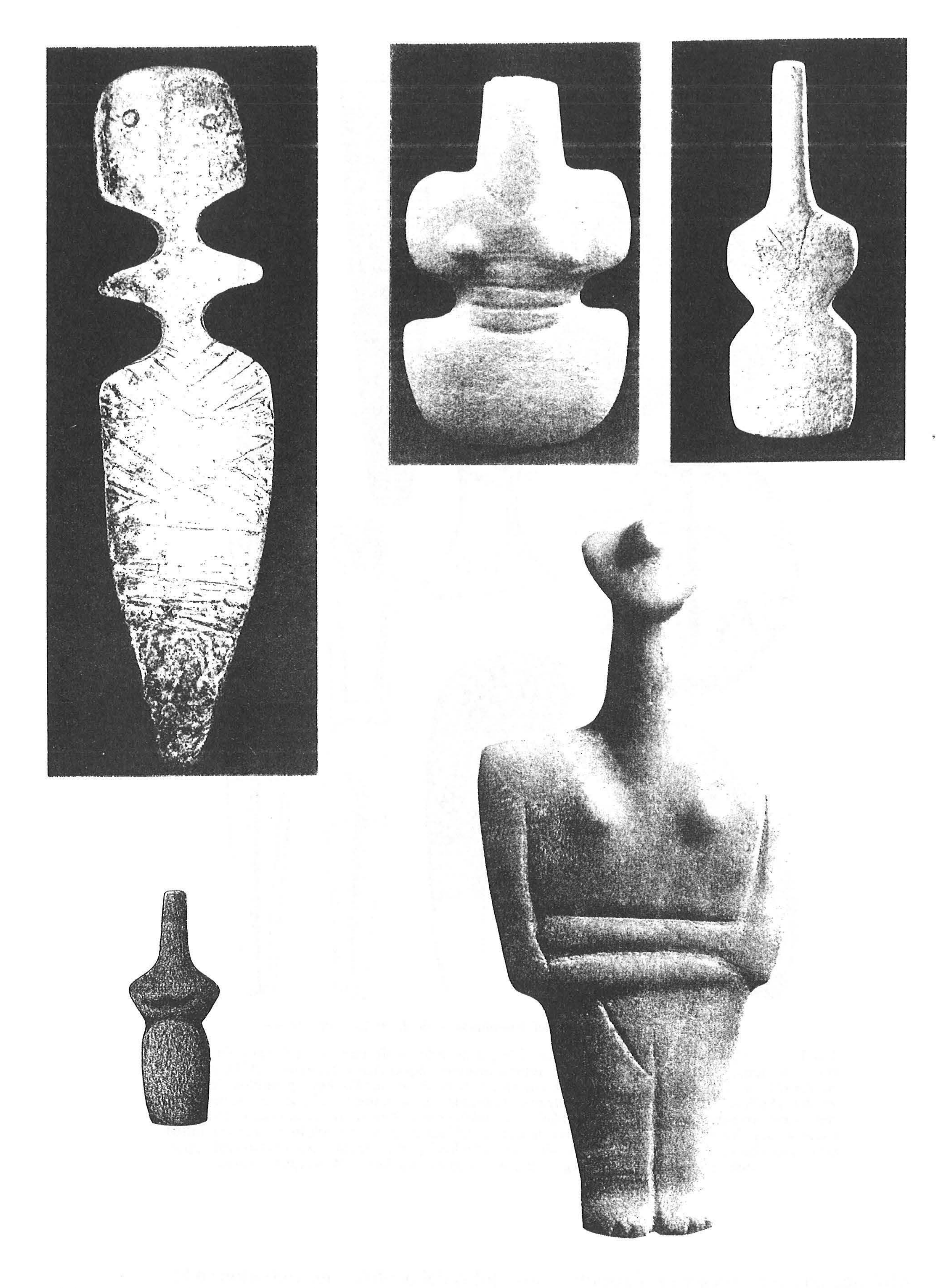


LÁMINA XXXI. *Idolos del Eneolítico y de la Edad del Bronce*

1 a 3 y 7 a 9, piezas de telar votivas con dibujos de soles y de ciervos (Vilanova de S. Pedro); 4, ídolo fálico (Son Maiol); 5, representación esquemática femenina (Vilanova de S. Pedro); 6, betilo de tres registros decorados con oculado, media luna y anillos de separación (Folhas das Barradas); 10, colgante semilunar (Carenques); 11, ídolo esquemático masculino (reverso femenino) (Chillarón); 12, bitriangular femenino (Benaoján); 13, ídolo esquemático femenino de tendencia antropomorfa (Almizaraque); 14, ídolo de remate fálico con grabados de signos vulvares y posible carro (Rodicol); 15, báculo votivo (Portugal s/p.); 16, ídolo antropomorfo de rasgos realistas y gran cabellera (Marroquíes Altos).

Abstracción geométrica y estilización en los ídolos del neolítico encontrados en la Península Ibérica. (Ilustraciones de "Historia del Arte Hispánico". Ed. Alhambra. 1978).



Figuras esculpidas en el neolítico:
Izda. Ídolos femeninos en forma de violín procedentes de Bulgaria (IV milenio)
Dcha. Ídolos y figura femenina procedentes de las Cícladas. (III milenio).

Quizás las figuras del neolítico más conocidas sean los ídolos de mármol producidos en las Cícladas. A pesar de ello no se ha llegado a un consenso sobre su utilidad. Las hipótesis planteadas son: sustitutos de fallecidos, acompañantes en las tumbas, ajuar funerario para el más allá, amuletos, sustitutos de sacrificios, portadores de almas, ídolos con poderes mágicos, imágenes de altar, imágenes de diosas, etc. No es posible, por tanto, adjudicar a estas figuras neolítico una utilidad determinada pero es obvio que todas se relacionan con hechos trascendentales como la muerte, la vida y la generación.

Pero en rigor, esos ídolos fueron mucho más allá pues, más que relacionarse con hechos trascendentes, pusieron en el mundo los hechos trascentes. (Los animales, que no fabrican ídolos, seguramente no se preocupan por la vida o la muerte, simplemente sienten y terminan de sentir). Esto lo prueba el hecho de que la imagen recreada (luego *"eidolon"*) nunca pretendió reproducir exactamente las formas naturales, que no eran trascendentes ni tenían "poder". De hecho, un parecido formal más desarrollado entre la forma del objeto producido y las formas naturales habría sido más un inconveniente que una ventaja.

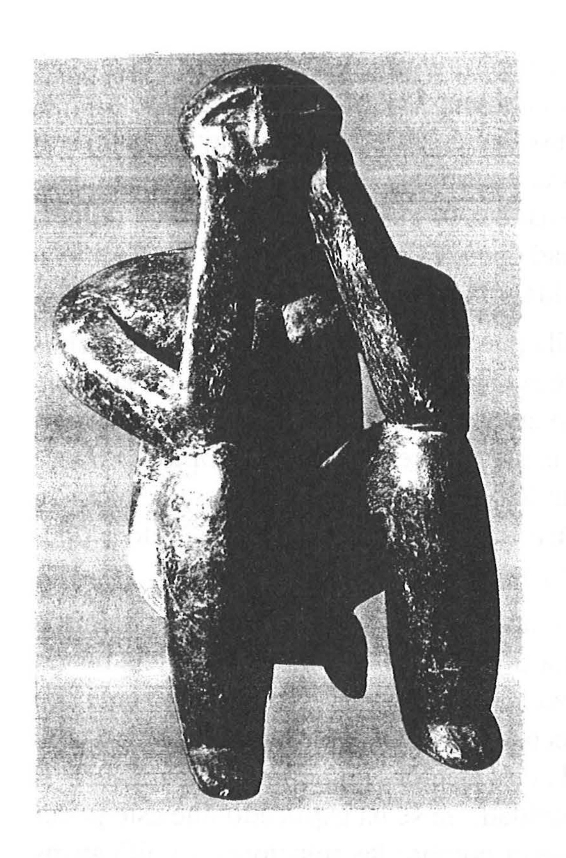
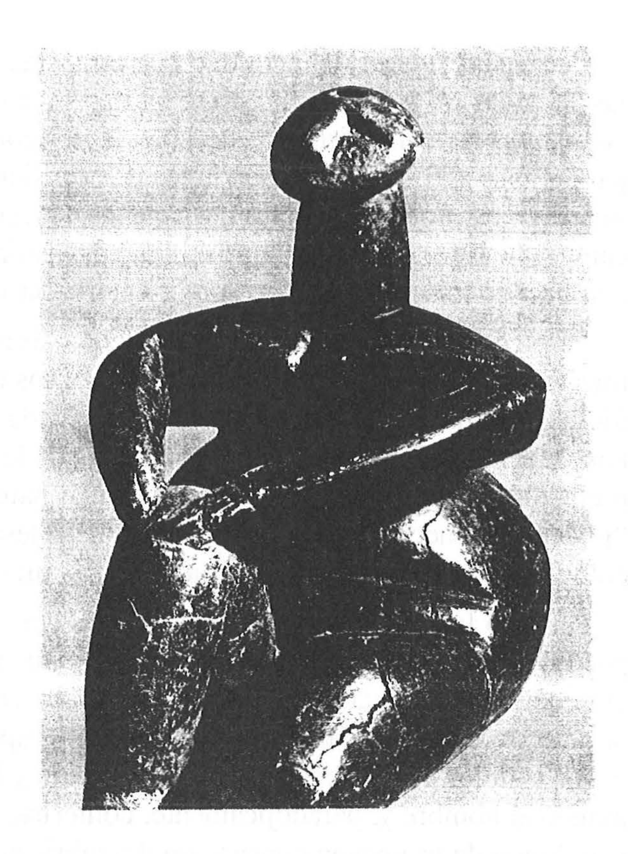
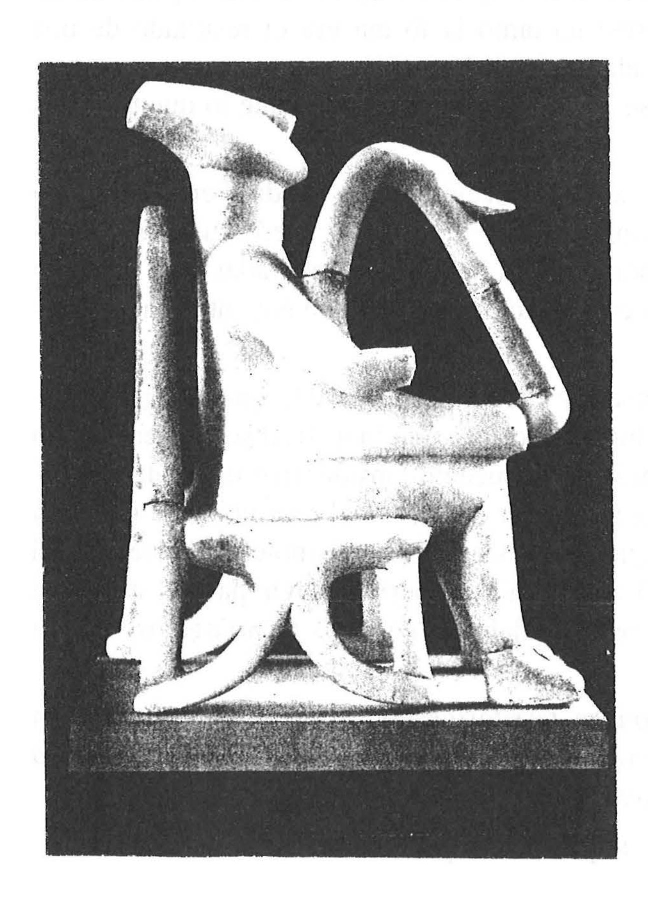
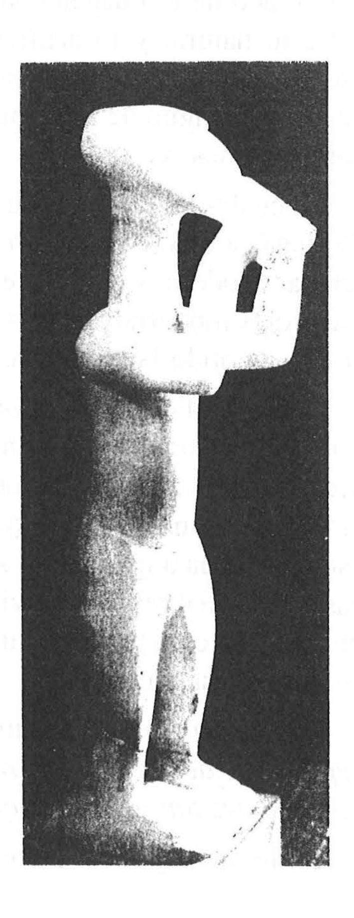
Por otro lado, la imagen era mucho más que su apariencia, pues estaba viva y animada por los múltiples significados que podía reunir. La imagen que el hombre producía no era objeto de disfrute o contemplación sino un ser vivo que "dialogaba" sentimentalmente con la colectividad para dar sentido a todos los aspectos de la vida, tanto a lo bueno y a lo malo, al dolor y la enfermedad, la generación y la destrucción, en definitiva, para abrir el mundo al hombre y, paradójicamente, conferirle unidad. Ya se ha explicado que este poder paradójico de la imagen consiste en descubrir ante el hombre las relaciones significativas entre lo natural y lo artificial, y fue efectivo en tanto la forma era el resultado de una producción técnica colectiva (*"tekne"*) basada en tipos. La imagen, entonces, se presentaba como el signo de algo importante, que se vivía con más intensidad que lo que nosotros consideramos real.

En cualquier caso, el fuerte impulso hacia la abstracción que se produjo en el neolítico dio lugar a unas formas tan singulares y expresivas que unas veces fueron usadas por los artistas modernos como fuentes de inspiración, otras han sido comparadas con obras de escultores modernos y otras se resisten a la comparación. Pero lo que nos interesa saber es si tiene sentido la comparación.

Se ha explicado en *"Composición y montaje"* (cuaderno nº 104) que Claude Lévi-Strauss llegó a la conclusión de que la revolución neolítica y la industrial se encuentran tan próximas en la evolución que, a efectos prácticos, pueden considerarse una sola revolución. Por eso habría que mostrarse prudente al afirmar que la actual revolución tecnológica está destinada a cambiar el sentido. Pero, ¿no habrá ocurrido lo mismo con el arte? En tal caso, las palabras que Lévi-Strauss aplicó a la técnica deberían servir para el arte. Así quedan sus conclusiones cuando sustituimos las palabras *"cambios tecnológicos"* por la palabra "abstracción":

"La aparición de la misma abstracción en territorios tan vastos y en regiones tan separadas, demuestran claramente que no se deben al genio de una raza o cultura, sino a condiciones tan generales que se sitúan fuera de la consciencia de los hombres".

En lo que sigue se intentará ver hasta que punto esto podría ser cierto.

Figuras esculpidas en el neolítico:
"El pensador" y estatuilla femenina encontrados en Cernavoda (Rumanía). IV milenio.
"Flautista" y "Arpista" de Keros. Arte cicládico antiguo. III milenio.

EL ARTE PRIMITIVO Y LA MODERNA ABSTRACCIÓN

Se ha escrito mucho sobre la relación entre la abstracción moderna y el arte primitivo. Algunos artistas de vanguardia han reconocido su deuda con él. Sin embargo, no es posible que ambas manifestaciones sean la misma cosa, porque el arte abstracto moderno pretende ser "original" y el llamado "arte" de los primitivos es (o fue) original.

Es evidente que la abstracción primitiva y la moderna no proceden de un mismo modo de abstracción pero, como se ha explicado, los museos de antropología presentaron las producciones de los hombres fuera de su contexto, permitiendo la comparación de las formas y ofreciendo la posibilidad de definir estilos con independencia del lugar, la cultura y el tiempo de producción. Esto llevó, primero, a descubrir que las culturas no se podían reducir a fórmulas, limitar a lugares concretos o inscribir en momentos históricos determinados; después, a descubrir que las formas que el hombre había producido eran fenómenos irreductibles y vivos mucho más complejos de lo que la historia suponía, y a considerar que las culturas, además de desarrollarse, crecer y morir (véase Spengler), también se influyen y transfiguran. Finalmente, se llegó a entender que las culturas son "formas" del espíritu que no tiene sentido clasificar en superiores e inferiores; que nuestra cultura moderna, en definitiva, no es una culminación, sino otro momento del espíritu que está íntima y dialécticamente relacionado con todos los demás.

Paralelamente, las ciencias modernas confirmaron que el hombre actual contiene, no sólo al primitivo, sino también la vida animal. La biología, por ejemplo, nos ha enseñó que la evolución del ser individual (ontogénesis) reproduce la evolución de la especie (filogénesis), como demuestra la especie de branquias que conserva el embrión humano. Un fenómeno que también podría aplicarse a la cultura en tanto todo individuo particular accede al sentido del mundo al incorporar, a lo largo de su corta vida, todos los momentos anteriores de una evolución colectiva, que es técnica, social y cultural. Paralelamente, la psicología nos enseñó que existe un fundamento permanente en el hombre que se mantiene vivo e informe por mucho que las restricciones culturales lo limiten y canalicen.

No hay duda de que los hombres, además de compartir un fundamento común, que es biológico y psicológico, debemos el sentido del mundo a nuestra cultura. Pero la cultura también se caracteriza por lo se comparte, pues lo que sentimos y concebimos es una recreación cultural de todo lo sentido y concebido a lo largo de los siglos. Sabemos pues, que el individuo sirve a la especie, y la humanidad al espíritu, y aunque el sentido parezca surgir del sujeto, es la colectividad la encargada de fijarlo, quizás, de manera análoga a cómo la naturaleza fija algunos *"monstruos promisorios"* (mutaciones que surgen al azar) cuando éstos se adecúan a un medio determinado. En tal caso, y para seguir con la analogía, la mutación se correspondería con la intuición individual, y la nueva especie que surge de ella, con la transformación del sentido que se produce en la colectividad cuando esa intuición es asimilada por los individuos. De ahí, precisamente, el sentido de lo común y lo individual; del tipo y de la obra singular.

Si el espíritu fuese una forma de vida orientada por una especie de "Voluntad" impersonal, las coincidencias de "aspecto" entre las abstracciones de los antiguos y los modernos podrían ser un signo de ese fundamento esencial. Herbert Kühn, por ejemplo, en su obra *"El arte rupestre en Europa"* de 1957, no tuvo ningún reparo en comparar las pinturas estilizadas del neolítico, con las pinturas de Klee; pero también podría haberlas compa-

rado, de haberlas conocido, con las figuras danzantes de Henri Michaux. En cualquier caso, las analogías formales entre el arte primitivo y el arte abstracto moderno son muy evidentes y han sido repetidamente señaladas. Las más significativas de todas son la doble tendencia a la abstracción, expresiva y normativa, la tendencia a la estilización, y el empleo de unos mecanismos expresivos determinados, como son las deformaciones, las transparencias y los cambios de escala.

Según Cirlot es un error suponer que el arte actual se debe sobre todo a la influencia del arte primitivo, pues la influencia es débil en comparación con la misteriosa convergencia de hechos y de intuiciones. *"Algunas obras de Brancusi y ciertas esculturas de las islas Cícladas, mas que semejantes, parecen hermanas gemelas"*, escribió.[27]

Pero más allá de las coincidencias morfológicas concretas, como las que Cirlot encuentra entre obras de la antigüedad y obras contemporáneas (entre los grabados circulares de las piedras del norte de Europa y las pinturas de Delaunay, entre la decoración gestual de un vaso de vidrio romano y el arte de Georges Mathieu, o entre el motivo del ropaje de una figura bizantina y una composición de van Doesburg) interesa saber hasta que punto la tendencia a la abstracción es un fenómeno universal e intemporal. Sabiéndolo, quizás sea posible recuperar algo de su sentido original.

La influencia del arte primitivo en el arte moderno, aunque hoy es un lugar común señalado por todos los estudiosos del arte, sólo demuestra que los modernos encontraron en él algo que necesitaban. Es conocido, por ejemplo, que Paul Gauguin ya había manifestado a principios de siglo que su principal tarea consistía en remontarse a las fuentes, a la infancia de la humanidad, para recuperar una visión original del mundo que permitiera volver a conectar al hombre con las fuerzas esenciales de la naturaleza; prueba de ello son sus figuras y relieves estilizados al modo de los habitantes de las islas Marquesas. También sabemos que poco después, entre los años 1905 y 1906 el arte africano comenzó a interesar apasionadamente a los artistas de París, que veían en él una respuesta a sus propios interrogantes.

Para resumir estas influencias sólo transcribiremos un fragmento de una emotiva carta de Kandinsky reproducida en el almanaque *"El jinete azul"*.

"La perniciosa separación entre un arte y otro, y también entre el Arte (con mayúscula) y el arte popular, el infantil y la etnografía (mi entusiasmo por la etnografía es antiguo: cuando era estudiante en la universidad de Moscú me di cuenta, aunque de forma un tanto inconsciente, de que la etnografía era a la vez arte y ciencia. El hecho decisivo fue, sin embargo, la impresión sobrecogedora que experimenté más tarde en Berlín, en el museo etnográfico, ante el arte negro) hizo que los gruesos muros del museo, construidos entre unos fenómenos que a mis ojos eran tan parecidos, no me dejasen descansar".[28]

Los ejemplos que se pueden considerar para justificar esta inquietud son innumerables. Nosotros nos limitaremos a considerar unos pocos para profundizar en el sentido de la moderna abstracción.

Rosalind E. Krauss, en su ensayo *"Se acabó el juego"*, analizó algunas obras de Giacometti destacando su profunda relación con el arte primitivo y africano[29].

La escultura de Giacometti *"Objeto invisible"*, por ejemplo, con independencia de que su origen estuviera en la niña con las rodillas medio dobladas que tiempo atrás había impresionado al escultor, en la extraña máscara que encontró paseando con Ardré Breton por un mercadillo de París o en una estatuilla de las islas Salomón, nos presenta un tipo de



Pintura del neolítico: figuras masculinas en diferentes actitudes (Castellón).
Pintura de Wasily Kandinsky. "Lírica". 1911.

estilización que la acerca, tanto a las figuras del arte fenicio, como al de las Cícladas o el Este de Europa. Pero es posible que las analogías formales entre su figura reclinada *"Objeto invisible"* y las figuras del neolítico vayan más allá de la simple apariencia.

El origen concreto de las piezas de Giacometti no parece relevante si se compara con la importancia que concedió en los años 20 al arte primitivo y al arte tribal africano. Su *"Mujer cuchara"*, por ejemplo, realizada en el año 1927, no compartía el estilo africano a la moda (y que él mismo empleó en algunas obras como *"La pareja"*) al conectar con el arte africano a un nivel más profundo al convertirse, como las cucharas antropomórficas de Liberia o Costa de Marfil, en una metáfora de la mujer receptáculo. (También resulta significativa, por la misma razón, la semejanza entre la estilización vertical de las figuras de la última etapa de Giacometti y las figuras filiformes del neolítico del Levante español, aunque las figuras del Levante sean mucho más dinámicas. Según Oteiza —*"Quousque tamdem...!"*. Figs. 33 y 34— el adelgazamiento de la representación, o desocupación del espacio que se produjo en ambos casos, estaba condicionado por la necesidad espiritual de un vacío).

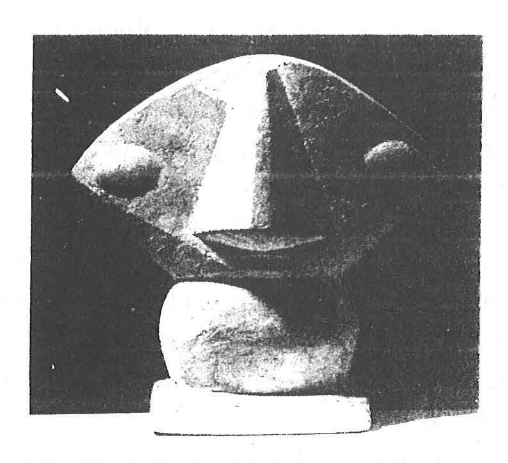
Es conocido que Giacometti tuvo una relación muy directa con el arte primitivo, que había copiado la *"Venus de Laussel"* y que consideraba que copiar el arte antiguo era una actividad fundamental, tanto para reconstruir los procesos creativos, como para conocer los problemas y soluciones que ocultaban las imágenes heredadas. *"Copier pour mieux voir"*, escribió. Cuando se copia se ve mejor, y cuando se ve mejor, decía Giacometti, *"todo se hace simultáneo"*. Es evidente que para Giacometti, las obras de los primitivos, sean del paleolítico, del neolítico o actuales, eran portadoras de un sentido capaz de atravesar el tiempo y el espacio para llegar hasta nosotros. Para él, este sería el sentido de la originalidad.

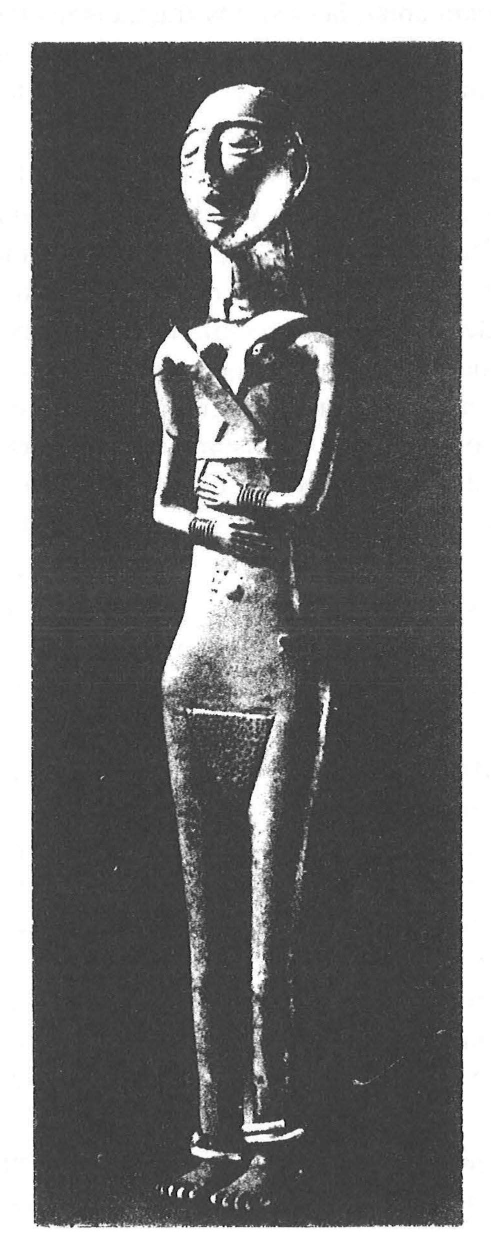
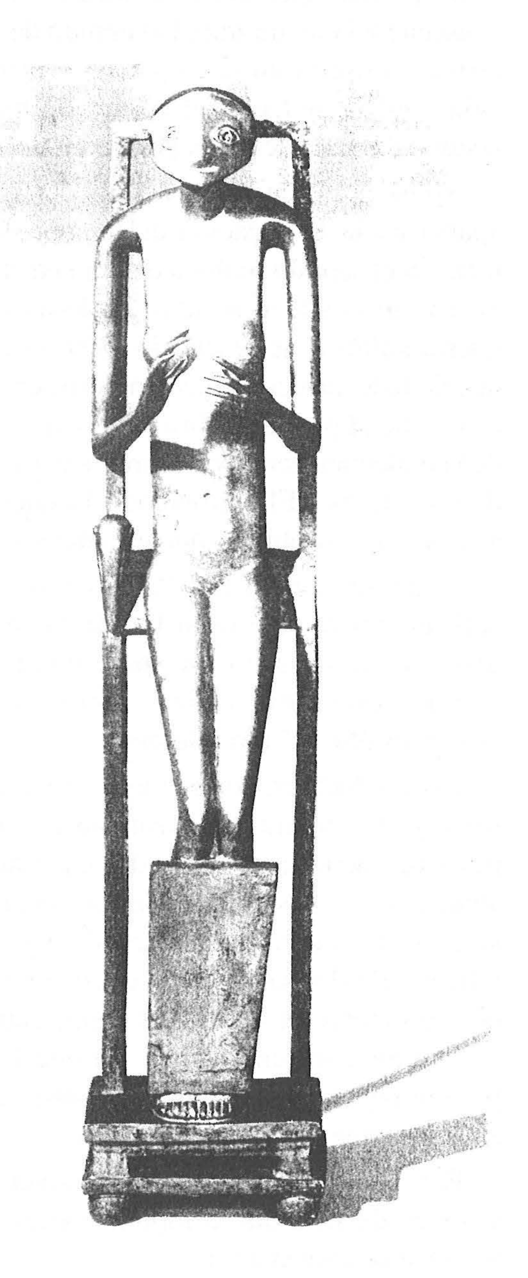
Pero, ¿hasta que punto pudieron Picasso, Braque, Brancusi, Giacometti, Lipchitz y tantos otros, participar de un impulso estético original tan ajeno al mundo moderno?

Algunos encontraron un indicio de esta participación en las representaciones infantiles. Según G. H. Luquet, por ejemplo (*"L'Art primitif"*. 1930), las representaciones de los niños y los primitivos tienen un origen común en tanto ambas se inician sin ninguna pretensión figurativa, por el simple placer de experimentar con trazos y garabatos. Después, algunos de estos tanteos encontraron un sentido, cuando pudieron relacionarse, seguramente por azar, con la idea de un objeto. La evolución y perfeccionamiento de este proceso (*"realismo intelectual"*) daría lugar posteriormente al arte naturalista y figurativo.

Según esta teoría, el momento primigenio del arte no sería tanto la voluntad inconsciente de plasmar la realidad, como el juego de dibujar y realizar marcas que acompañen el movimiento de la mano para inmovilizarlo sobre la pared. Las superposiciones de imágenes y las transparencias, las deformaciones y distorsiones, así como los cambios de escala y la estilización, serían las consecuencias de este proceso.

Años después, Arnheim desarrolló esta teoría para adecuarla a los principios visuales definidos por la psicología de la "Gestalt". Según Arnheim, la moderna abstracción comparte con el arte de los niños y primitivos el apuntar más directamente al mecanismo oculto de la naturaleza que el arte naturalista, pues la *"presencia abrumante"* de los objetos en el arte naturalista, en lugar de ayudar, oscurece la significación. De todos modos, concluyó, *"lo que cuenta es que el artista debería pertenecer a esa especie de hombres que advierten en todo lo que hacen y lo que ven, que la existencia es una manifestación de la vida y muerte, de amor y violencia, de armonía y desarmonía, de orden y desorden"*.[30]

Tres cabezas: cabeza del IV milenio encontrada en Predionica (Yugoslavia), "Cabeza" de Giacometti (1925) y cabeza de estatuilla femenina del arte mesopotámico. IV milenio.

Estatuilla de mujer. Arte fenicio. III milenio. A. Giacometti. "Objeto invisible". (1934).

La relación entre el arte primitivo y el infantil también fue señalada por Georges Bataille al reparar en que las figuras de animales fueron representadas en el paleolítico de manera más naturalista que las figuras humanas (las citadas "venus", por ejemplo). Este hecho le sirvió para cuestionar las teorías de Luquet y para defender, frente al placer y el juego como origen del arte, un impulso destructor común a todo lo humano y original. Ese impulso sería el que llevó al hombre a deformar y distorsionar las figuras humanas y el que hace que los niños disfruten con la destrucción. Entonces, las marcas que hace el niño sobre el papel y las deformaciones de las figuras humanas del primitivo responderían a este afán destructor que, por otro lado, podría relacionarse también, con la necesidad de liberar los instintos más reprimidos del hombre (con el sadismo del psicoanálisis) y con el instinto de muerte definido por Freud.

Si las analogías entre las formas de los primitivos, los niños y los modernos fueran la consecuencia de un impulso común de destruir para crear, la moderna fragmentación de la forma sólo sería un intento más de mantener viva la dialéctica entre generación y destrucción. Quizás por eso, el desarrollo hacia lo primitivo y el arte de la destrucción siguen resultando significativos para hombre actual.

No hay duda de que el arte moderno pone de manifiesto esta paradoja fundamental, pues apunta hacia la negación del hombre civilizado como elevación y culminación evolutiva, tanto en el sentido biológico como en el moral. (Para los surrealistas, por ejemplo, la máscara más adecuada al hombre moderno era la máscara de gas que, cuando la utilizaba en la guerra química, le descubrió como una especie de monstruo o insecto). También es posible que la dialéctica construcción-destrucción se encuentre presente en todo arte que se enfrente a la realidad para descubrir sus secretos. Pero creemos que son más significativos los efectos de la dialéctica generación-producción cuando chocan entre sí los distintos *"locus estéticos"* de las formas. (El antropólogo Jacques Maquet denominó *"locus estético"* al componente artístico de los objetos que está determinado por el momento histórico y el contexto).

El interés de los artistas modernos por el arte de otros tiempos y culturas no parece suficiente para demostrar la relación entre ambas manifestaciones del espíritu. Las analógías formales entre esas obras podrían deberse a una casualidad. Por eso es necesario volver a preguntar si tiene sentido comparar unas obras que fueron producidas según *"locus estéticos"* tan diferentes.

George Kubler, por ejemplo, creía que sí, y afirmó que las pinturas rupestres del paleolítico y las pinturas de Bushman realizadas en Sudáfrica en el siglo XVIII de esta era, a pesar de encontrarse separadas en el tiempo por unos 16000 años y de no existir conexión alguna entre ellas, pueden ser provechosamente comparadas como elementos de una sucesión formal que incluye el arte de hoy. Esta comparación, no obstante, sería "estructural", y tiene sentido desde que el estructuralismo demostró la existencia de un orden sincrónico que se superpone tanto a las manifestaciones particulares del arte como a su *"locus estético"*. Aquí conviene insistir en que la interpretación sincrónica de los hechos no tiene porqué negar las diferencias sustanciales que existen entre las distintas manifestaciones artísticas que produce el espíritu.

Para aproximarnos a un modo sincrónico de comparar las abstracciones de los antiguos y los modernos, que comprenda tanto las analogías como las diferencias, tendremos que volver a la antropología.

Según el antropólogo Jacques Maquet, los objetos de otras épocas y culturas que hoy consideramos arte no se produjeron para ser contemplados sino con los más diversos fines utilitarios, desde armas o insignias a su participación en rituales ceremoniales. Estos obje-

tos no fueron realizados como objetos de arte por destino, ni tampoco dejaron nunca de usarse de acuerdo a su contexto, como hacemos nosotros, por ejemplo, al convertir una talla religiosa en obra de arte. (Las estatuas y máscaras tradicionales de Africa se tiraban después de su uso ceremonial). Los objetos producidos exclusivamente para ser contemplados no fueron comunes hasta después del Renacimiento y desde el siglo XVIII, el locus estético de la tradición occidental se ha limitado prácticamente al arte de contemplación.[31]

Las esculturas clásicas de dioses, por ejemplo, al perder en el Renacimiento su significación religiosa, comenzaron a concebirse sólo como formas visuales bellas. Pero las imágenes africanas que descubrieron las modernas expediciones estaban vivas y competían en poder con las fuerzas e imágenes triunfantes del cristianismo. Por esta razón los civilizados vimos en ellas entidades negativas y hostiles comparables a los ídolos y fetiches de la antigüedad, pero no al arte. Su estilo, además, chocaba con el naturalismo idealizado de la época, haciendo que resultaran feas y grotescas.

Con la dominación europea de Africa, que se consumó en la segunda mitad del XIX, se iniciaron las colecciones de objetos primitivos en algunos museos; pero sólo se trataba de reunir las extrañas cosas que producían los *"salvajes"*. (Para los modernos, el *"salvajismo"* era la primera etapa de la evolución cultural anterior a la cerámica; a esta etapa le seguían la *"barbarie"*, o edad de la cerámica, y la *"civilización"* o edad de la escritura). La teoría de la evolución natural, mal entendida, sirvió de coartada a nuestra civilización para justificar la superioridad del hombre moderno respecto al primitivo. Y como los objetos que éste producía se desviaban de la representación naturalista occidental, fueron percibidos como un fracaso involuntario, resultado de la ingenuidad, la falta de habilidad o la degeneración. Solo más adelante, cuando comenzó a caer el mito de la civilización, algunos artistas vieron en esos objetos la posibilidad de nuevas formas de expresión, descubriendo en ellos unos valores estéticos que iban más allá de la imitación. Algunos, incluso, llegaron a considerarlos superiores al arte civilizado.

La perdida del contenido de los objetos africanos que los convirtió en una experiencia puramente estética, afectó también al "arte" de la prehistoria, y es fácil constatar cómo los museos de arte antiguo son hoy visitados por los artistas y aficionados al arte sin formación etnológica o antropológica. (Según Maquet, parece que, al llegar al completo dominio del *"locus estético"* del arte, nos acercamos al tiempo de la desaparición del propio arte. Pero confiamos en que sea sólo el punto de vista de un antropólogo).

Quizás el arte, como también sugiere Maquet, surgió sólo cuando los productos técnicos del hombre perdieron su función principal, por obsolescencia o la conquista de otras culturas, para dejar en el aire una especie de residuo estético independiente del uso, que sería su artisticidad. En tal caso, ¿por qué no pensar que ese residuo, la artisticidad, podría seguir evolucionando de un modo autónomo?

La obra de Sigfried Giedion *"El presente eterno"* [32], junto con los ensayos de Herbert Read dedicados al arte contemporáneo, pueden aclararnos esta situación.

Para Giedion, la abstracción siempre implica la destilación de los elementos esenciales de una multiplicidad, bien en forma de signos y símbolos o bien por simplificación o estilización de una forma natural. (Por eso desempeñó un papel fundamental en la escritura pictográfica). Giedion rechazó la teoría de la primacía del arte naturalista (de Hauser y muchos otros), para afirmar la contraria: la abstracción, como el arte y la simbolización, nacieron con el hombre y la humanidad. Creía, además, que todos los modos de abstracción que hoy somos capaces de diferenciar provienen del modo original que emparenta la abstracción con el arte.

Según Giedion, todo lo que en el ámbito artístico han producido los artistas de este siglo se aproxima una vez más a la concepción original de la abstracción. Para él, la expresión de una totalidad esencial y significativa ha sido siempre el objetivo del arte. Así lo indicaron, tanto la teoría de la Gestalt, como las conclusiones de Semper, Lipps, Riegl y Worringer, a los que cita expresamente.

El afán de abstracción, o *"voluntad artística"* abstracta que en épocas remotas forzó al hombre a poner de manifiesto la ley, sería entonces la misma fuerza instintiva que le dirige en la actualidad, pues la "angustia cósmica" que siente el hombre ante a lo desconocido, a pesar de los avances técnicos y científicos, no ha podido variar de manera significativa. Esto sería lo que demuestran, desde un punto de vista puramente formal, las analogías que existen entre las obras antiguas y las modernas, por ejemplo, entre las esculturas del neolítico y las de Giacometti, entre los símbolos en forma de peine del magdaleniense y las formas de Miró o entre las pinturas del Levante español y algunas pinturas de Kandinsky.

Es evidente que las formas abstractas, ya sean estilización de una figura real, formas geométricas o una mezcla de ambas posibilidades, pueden compararse. Pero insistimos: volver a los comienzos del arte sólo tiene sentido para profundizar en lo esencial. Cuando los artistas lo hicieron así, pudieron acercarse al componente intemporal de toda creación artística para seguir orientados por un impulso natural e inconsciente que, potenciado por la formación, dio sentido y coherencia a sus obras. Según Giedion, *"la abstracción, en cuanto medio artístico de expresar exigencias emocionales había estado enterrada durante siglos, recluida en el inconsciente. Al renacer, en torno a 1910, los primeros tipos que encontramos en el arte primitivo pasaron de nuevo a primer plano"*.[33]

Por otro lado, la actitud psicológica del artista ante el mundo también podría ser semejante. Ya se ha explicado que la relación que el hombre primitivo mantenía con el mundo era prelógica e irracional, encontrándose regida por el azar y orientada por lo que Lévy-Bruhl denominó *"participación mística"*. Pero, según Jung, ese estado sigue afectando al hombre moderno aunque pase inadvertido, por ejemplo, cuando pone su estado de ánimo en los demás o, más acusadamente, cuando reprocha algo a un objeto. (¿Quien no ve el mundo según su ánimo o no se enfada con los objetos cuando le causan problemas?). En cualquier caso, para Jung, ese estado primigenio de la *"participación mística"* es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel de la vivencia ya no es el individuo quien experimenta, sino la colectividad. Según Jung, *"la esencia de la obra de arte no consiste en su vinculación con peculiaridades personales —cuanto mayor es la vinculación, menos se trata de arte—, sino que se eleva por encima de lo personal para hablar desde el espíritu... y al corazón de la humanidad entera"*. Una expresión que sea fundamentalmente personal merece ser tratada, decía Jung, como una neurosis.[34]

Aceptaba, sin embargo, que todo proceso creativo implica una dualidad y una síntesis de rasgos paradójicos, pues por una parte es personal-humano y por otra constituye un proceso impersonal; pero si predomina lo creativo, predominará lo inconsciente como fuerza conformadora de vida y de destino frente a la voluntad consciente y la consciencia. El poeta, *"ya sepa que su obra nace, crece y madura en él, o se figure que crea invenciones propias por su voluntad, nada puede alterar el hecho de que, en realidad, su obra brota de él"*. (Jung explicó el infantilismo, la inconsciencia, la arrogancia, los malos modos y el egoísmo de tantos artistas, como rasgos de la situación de inferioridad en que se encuentra su ego consciente respecto al inconsciente).

El artista es, entonces, un instrumento en el sentido profundo del término; un instru-

mento que se encuentra, como en la *"parábola del árbol"* de Klee, al servicio de algo que desconoce. (El ojo frontal que Picasso pintaba en sus retratos de perfil, por ejemplo, tiene al menos 35000 años, pues apareció, todavía más expresivo que en las obras de Picasso, ocupando todo el perfil de la cara de un estilizado pescador que pintaron los artesanos de Milos en un vaso de piedra).

Las coincidencias formales entre el arte abstracto primitivo y el arte del siglo XX no se deberían entonces a la casualidad sino a una comunión profunda entre los hombres cuando buscan en la forma el sentido del ser. Esta fue también la interpretación de André Malraux cuando escribió sobre el arte sumerio en el libro de André Parrot *"Sumer"*. Según Malraux, las obras que el libro presentaba, que eran en su mayoría desconocidas hasta 1930, se hicieron visibles como obras de arte cuando fueron descubiertas.[35] Malraux sabía que todas ellas, en lugar de relacionarse con la "belleza", como el arte posterior, se relacionaban con lo sagrado, pero advirtió que el poder del arte consiste en poder sugerir lo que escapa a los ojos de los vivientes, *"incluso cuando está lejos de concebirse como arte"*. La estilización y deformación de esas figuras apuntaría hacia un mundo no humano que comenzó a existir cuando el arte lo descubrió. Por eso el artista, *"incluso cuando trabaja para los vivos y no para los muertos, trata de que la forma humana manifieste cuanto no es propiamente humano"* o, lo que es igual, lo que está fuera del alcance humano. Y en esto, coincidía con el diagnóstico que realizó Ortega del *"deshumanizado"* arte moderno.

El poder mágico de los ídolos radicaba en aquello en que se apartaba la imagen de la pura imitación. La violenta esquematización, las barbas escalonadas como las escaleras de un Zigurat, los enormes ojos asombrados o las pequeñas manos de las estatuillas de los dioses sumerios eran recursos formales que utilizaba el artífice para señalar a los vivos la presencia del mundo sobrenatural. El fin del escultor sumerio no era expresarse como individuo, sino liberar de humanidad a la figura humana para emparentarla con los dioses. Por eso el "Dios Abu" o la "Diosa de Tell Asmar" no eran imitación de nada ni sugieren unos personajes reales. Eran, fundamentalmente, la revelación de que algo sobrenatural estaba por encima del hombre.

Pero más importante nos parece, que el asombro hipnótico de estas figuras todavía señale hacia lo desconocido, hacia la "otredad" fascinante y asombrosa que Octavio Paz definió en su ensayo *"Risa y penitencia"* de la siguiente manera: *"una experiencia repulsiva, o más exactamente revulsiva, que consiste en abrirse a las entrañas del cosmos para ver que los órganos de gestación son también los de la destrucción y sentir que, desde cierto punto de vista (el de la divinidad), vida y muerte son lo mismo"*.[36]

Según Malraux, *"a través de los vastos dominios de la metamorfosis -que ha hecho a las estatuas monocromas y que las ha hecho pasar del templo al museo-, el arte sumerio nos toca por su rechazo del ilusionismo, por su esquematismo y su libertad, emparentados con los modernos"*. Y estamos de acuerdo con él en que esas esculturas, consideradas primitivas cuando se tenía por referencia la Naturaleza, hoy dialogan con todas las resucitadas por el museo imaginario de nuestra civilización.

"La acción que ejercen sobre nosotros es una acción específica, asegurada por las formas: hemos admirado la escultura de los pueblos del Oriente antiguo o de los africanos antes de conocer su fe y su pensamiento. La gran resurrección a la que estamos asistiendo ha comenzado en los talleres, no en los institutos de religiones comparadas. Son las formas cuyo orden sustituye al de las apariencias para comunicar y presentar lo que está más allá".







Estatuillas del dios Abu y una diosa. Arte mesopotámico. (III milenio) .
Paul Klee. "Máscara azul" (1938) y detalle del dios Abu.

Las esculturas sumerias, como todo el arte primitivo, se han transfigurado al reunirse con el arte occidental, desde el clásico a Cézanne. Pero lo que han perdido, el "locus estético" de Luquet, *"alumbra en nosotros lo que han adquirido y comparten con la totalidad de las obras reunidas en nuestro "museo imaginario", incluso con aquellas que no tienen carácter religioso alguno. La resurrección de todos los artes del pasado saca a la luz poco a poco, frente a las referencias que afirman el parecido o similitud de la obra de arte, la presencia manifiesta u oculta de aquellas otras que afirman su disimilitud esencial: la disimilitud que orienta la similitud".* Lo que han perdido, precisamente, nos enseña aquello que sólo puede experimentarse por medio del arte. Por eso, las reencarnaciones sucesivas de objetos que se apartan de lo real en beneficio de una Verdad antes proclamada y hoy desconocida, nos sugieren que nuestra más profunda relación con el arte es de orden metafísico.

Para terminar sólo un apunte adicional. El sorprendente parecido de muchas figuras del neolítico (de los dioses asombrado y las diosas ofídicas del arte sumerio, de las cabezas de Predionica, y de tantas otras figuras) con la imagen que todos tenemos de los extraterrestres no es, ni mucho menos, una casualidad. Los rostros imaginarios y los estilizados cuerpos de los supuestos extraterrestres son producto de una imaginación colectiva que, a pesar de distanciarse de la neolítica 6000 años, es exactamente la misma. Si Jung hubiera conocido la imaginería actual del extraterrestre, no habría dudado en interpretarla de esta misma manera, pues ya interpretó la "redondez" de los "platillos volantes" como una imagen arquetípica y una forma símbolo que el espíritu produjo en el siglo XX para señalar hacia la unidad completa y circular de lo desconocido.

Las analogías entre las imágenes actuales e imágenes de la prehistoria, además de mostrar que son producidas por un espíritu colectivo que abarca toda la humanidad, también hacen significativas las diferencias que todas estas figuras presentan respecto a la figura humana real. Son imágenes que deshumanizan lo humano, que transforman la figura humana en algo insólito y, a veces, aterrador, dando un sentido a lo desconocido por correlación con el mundo conocido. Lo desconocido, lo que está más allá de lo humano, adquiere valor por referencia a lo conocido, como lo siniestro aparece, según Freud, por referencia a lo cotidiano, y esta dialéctica a la que antes nos hemos referido con el término *"asociación por contrariedad"*, es la que Radcliffe Brown y Lévi-Strauss consideraron el rasgo universal y estructural del pensamiento humano, sea éste simbólico o intelectual. En definitiva, el rasgo característico y significativo de toda abstracción.

Quedan, no obstante, muchas dudas por aclarar. La principal quizás, el sentido del arte actual. Las variadas y a veces incomprensibles manifestaciones de nuestro arte quizás sólo tengan la misión de apurar, hasta sus últimas consecuencias, el espíritu de nuestra época. Es posible que sólo llegando hasta el final, como casi siempre ha ocurrido, sea posible recuperar el sentido de la originalidad.

Manuel de Prada
Profesor de «Composición Arquitectónica»

NOTAS

1- Jeanne Hersch. *"El ser y la forma"*. Ed. Paidos. Buenos Aires, 1969.

2- Herbert Read. *"Carta a un joven pintor"*. Ed. Siglo XX. Buenos Aires. 1985 (1960). Pag. 11.

3- Del ensayo *"La ambigüedad de la moderna escultura"*. Ibid. pag. 157. El arte que defendía Read era un arte de exaltación interior; un arte de liberación y salvación (*"erlösung"*, en alemán o *"deliverance"*, en inglés), capaz de dar sentido a la vida al aceptar, tanto los impulsos del instinto y los reclamos impersonales del inconsciente (arquetípicos), como los descubrimientos de la conciencia (de la meditación y de la atención introspectiva).

4- Martin Heidegger. *"El origen de la obra de arte"*. *"Caminos del bosque"*. Alianza Ed. Madrid. 1995 (1936). Pag. 38.

5- Max Bense. *"Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello"*. Ed. Nueva Visión. B. A: 1969 (1954). Según Bense, los medios de la pintura abstracta (los colores y las formas) se convierten en signos de sí mismos para dar lugar a un auténtico mundo "correal", estético, donde no resulta necesario ningún rodeo que pase por las figuras y su ordenación. Los colores y las formas, aunque signos de sí mismos, se comportan entonces como los objetos. El arte abstracto desnuda la composición, que aparece autónoma e independiente del contenido, como un sistema estructural de relaciones que se vale por sí mismo, semejante al de la física o la lógica modernas.
Las abstracciones que tienden hacia las formas (puras) tienen siempre una significación de composición, y las abstracciones ideativas (o estilizaciones) están al servicio de una representación esencial que se entiende como el poner entre paréntesis los caracteres contingentes de lo existente (*"reducción eidética"*). El arte, como abstracción y comunicación existencial, se aproxima siempre a una ontología fundamental, donde la libre y abierta posibilidad tiene predominio sobre la realidad, aparentemente conclusa, sujeta y limitada.

6- Véase Henri Focillon. *"La vida de las formas y elogio de la mano"*. Ed. Xarait. Madrid, 1983. (Tit. or. *"Vie des formes suivi de eloge de la main"*, 1934).
Es conveniente aclarar que el valor de esta analogía, tal y como fue planteada por Focillon, es más metafórico que real, pues las metamorfosis en biología se producen por mutaciones que modifican las formas al azar, para que en rarísimas ocasiones, algunas sigan reproduciendo la misma anomalía al resultar adecuada a un nuevo medio (Este es el sentido del *"mostruo promisorio"* al que se referían los biólogos ingleses). En cualquier caso, si una fuerza vital inconsciente orienta la evolución en un sentido ascendente hacia la consciencia, porqué no habría de hacerlo también el arte. Lo único que podría ponerse en duda es que dicha evolución sea lineal.

7- Para Eugenio Battisti, sin embargo, la visita al museo se relaciona con el modo *"vertical"* de acceder a la historia, pues la disposición de las piezas en los museos suele realizarse según un criterio lineal, temático o cronológico. El otro modo de acceder a la historia definido por Battisti, el modo *"horizontal"*, sí podría compararse con la visita al museo de antropología, aunque Battisti lo comparó con la visita a una ciudad donde

lo nuevo coexiste con lo viejo y el valor con la banalidad. Véase Eugenio Battisti. *"Renacimiento y Barroco"*. Ed. Cátedra. Madrid. 1990.

8- Heinrich Wölfflin. *"Renacimiento y Barroco"*. Alberto Corazón Ed. 1977 (1888). Pag. 129.

9- La teoría de la obsolescencia de Wölfflin procede, como él mismo reconoce, de la teoría del cansancio estético (*"formermüdung"*) que un año antes había definido el profesor del politécnico de Stuttgart Alfred Göller. Según esta teoría la familiaridad produce cansancio e irreverencia.

10- Los cinco pares de categorías que Wölfflin definió pueden entenderse de dos formas diferentes: pueden aplicarse a cada uno de los estilos históricos, como haría él mismo con el Renacimiento y el Barroco, para considerarlos partes de una secuencia evolutiva necesaria, o pueden concebirse como pares de categorías estables que afectan y condicionan cualquier objeto artístico. Ambas interpretaciones, además, no tienen porqué excluirse. Para evitar las simplificaciones y recordar la necesidad de integrar en una misma idea los pares de categorías opuestas, Bernard Teyssèdre matizaba: *"ninguno de los cinco (pares de) conceptos posee consistencia autónoma, posición absoluta; cada uno deriva de una tensión; cada punto de equilibrio es relativo a lo que le precede y a lo que le sigue. Resumiendo, diría que no se trata propiamente de cinco conceptos sino, en el sentido Hegeliano, de los cinco momentos de una misma idea"*. Véase Bernard Teyssedre en el prólogo al libro de Wölfflin *"Renacimiento y Barroco"*. Op. cit. p. 13.

11- George Kubler. *"La configuración del tiempo"*. Cap. 3, *"La propagación de las cosas"*. Ed. Nerea. Madrid. 1988. (Tit. or. *"The Shape of Time"*, 1962). De acuerdo con Kubler, toda nuestra tradición cultural favorece los valores de lo permanente, pero las condiciones de la existencia actual requieren la aceptación del cambio continuo. *"Los deseos humanos en cualquier instante oscilan entre la réplica y la invención, entre el deseo de volver al patrón conocido y el de escapar de él a través de una nueva variación. Generalmente ha prevalecido el deseo de repetir el pasado sobre los impulsos de alejarse de él. Ningún acto es completamente nuevo y ninguno puede cumplirse completamente sin variación"... "Muchas sociedades han proscrito todo reconocimiento de la conducta inventiva, prefiriendo recompensar la repetición ritual. Por otra parte, no puede concebirse sociedad alguna que permita a cada persona la libertad de variar sus acciones indefinidamente"*. (Pags. 134 y 130).

12- Para Battisti la historia vertical es *"parcial y ciega, no ve más allá de donde le llega la vista, despreciando todo aquello que no entra en sus esquemas y convierte en estériles las situaciones humanas que son siempre innovadoras y conservadoras a la vez"*. Op. cit. pag. 212.

13- Véase Erich Kahler. *"La desintegración de la forma en las artes"*. Ed Siglo XXI. 1969. Pag. 64.

14- La importancia que hoy tiene la moderna abstracción no podía concebirla Worringer. Pero tampoco se esperaba el éxito de su obra porque, cuando la escribió, no podía estar seguro del giro hacia la abstracción que se comenzaba a producir en el arte de su época; sin embargo debió intuirlo, pues desde principios de siglo, y aún antes, algunos artistas

comenzaron a prescindir del objeto representado, a menudo independientemente unos de otros y, en general, de forma gradual. Cor Blok, por ejemplo, mencionó en su *"Historia del arte abstracto"* (Ed. Cátedra. Madrid. 1992) la posible relación del arte abstracto con las vistas informales que se tenían en los vuelos en globo, así como con las vistas que ofrecía el microscopio, pero no según una relación causal, sino como disposición de una generación de artistas a imaginar nuevos y desconocidos mundos en los que la acción de la gravedad quedaba abolida. Por otro lado, la idea de simultaneidad y la abolición del tiempo y el espacio de la ciencia moderna, así como su inseguridad al definir la materia, debieron también influir para que los artistas comenzaran a descomponer la forma en fragmentos.

15- Para el expresionista Hartung *"la llamada pintura abstracta no es ni una tendencia artística, como ha habido tantas en los últimos tiempos, ni un estilo... sino un medio de expresión totalmente nuevo, un nuevo lenguaje humano, más inmediato que la pintura precedente"*. Sin embargo, otros expresionistas, como Georges Mathieu, aceptaron que la pintura, antes y después, continúa siendo la expresión de un contenido eterno, que es el drama del hombre frente al mundo (y, cabría añadir, frente a él mismo). El arte, entonces, sería una especie de continuación de la misma vida orgánica que lo ha creado.
Según Cor Blok, la concepción decididamente mítica de la obra de arte moderna se relaciona con el hecho de que el arte, en lugar de apuntar ahora a la espiritualización de la vida social, lo hace a la dramatización de la vida privada del artista y, particularmente, del proceso de creación. El artista es un creador que sufre y lucha para cuestionar permanentemente el orden de las cosas y trabaja con la esperanza de que algo muy importante se manifieste. El arte es una empresa muy peligrosa y sólo el que no teme el peligro puede ser un artista. En tal caso, el arte actual también sería mágico y el artista una especie de mago que no tiene que dar razón de su obra ni a sí mismo; su arte, una especie de rito iniciático. Sin embargo, esta faceta del expresionismo ha sido muy criticada. Herbert Read, por ejemplo, en su *"Carta a un joven pintor"*, lo hizo con ironía al transcribir un texto de Jaspers muy crítico con la actitud de los filósofos modernos y aplicarlo al artista de la expresión pura. Para Read, el artista que persigue la simple expresión y *"que se limita a desenrollar la embrollada confusión de sus propias entrañas en lugar de infundir vida a un hecho nuevo y objetivo"* actúa como el antiguo mago: según Jaspers, *"el mago ignora lo que él mismo hace y cómo lo hace... el mago examina no tanto la verdad como sus propios gestos, los modos de expresión y la manera de impresionar otros. El mago rechaza que se ponga a prueba su propia verdad... En realidad, no puede dialogar con otros; es incapaz de entablar una discusión sincera. Tiene los prejuicios de sus ideas, tanto de las ideas que el mismo elabora como de las que incorpora. Representa una personificación de la voluntad de poder y jamás llega a percibir la esencia de sus propios motivos"*. Herbert Read. Op. cit. pag. 31

16- Véase Carl Gustav Jung. *"Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia"*. Obras Completas, vol. 15. Trotta Ed. 1999.

17- James Joyce. *"Retrato del artista adolescente"*. Alianza Ed. Madrid, 1978 (1916). (Trad. Dámaso Alonso).

18- Paul Klee. *"Das bilduerische Denken"*. Verlag. 1956. Existe traducción al inglés: "The Thinking Eye", editada por Jürg Spiller. Lund Humphries. 1961.

19- Véase la obra de Rainer Wick *"Pedagogía de la Bauhaus"*. Ed. Alianza. Madrid. 1986 (1982).

20- Véase Theo van Doesburg. *"Principios del nuevo arte plástico y otros escritos"*. Ed. COAAT de Murcia. 1985

21- Erich Kahler. Op. cit. pag. 22.

22- Louis-René Nougier. *"Arte prehistórico"* "Hª del arte". Tomo I. Ed. Salvat. 1976.

23- Herbert Read. *"Orígenes de la forma en el arte"*. Ed. Proyección. 1965. Cap. III: *"Los orígenes de la forma en las artes plásticas"*.

24- Rafael Argullol. *"Tres miradas sobre el arte"*. Ed. Destino. Barcelona, 1996 (1989).

25- Arnold Hauser. *"Historia social de la literatura y el arte"*. Ed. Guadarrama Ed. Barcelona, 1980 (1951).

26- Véase *"Cycladic Culture. Naxos in the 3rd Millenium BC"*. Ed. P. Goulandris Foundation. 1990. Interesan especialmente los capítulos *"Religion"* de V. Lambrinoudakis y *"Sculture"* de L. Marangou.

27- Juan-Eduardo Cirlot. *"El espíritu abstracto"*. Ed. Labor. 1993.

28- Carta reproducida en el libro de Paul Vogt, *"Der Blaue Reiter. un expresionismo alemán"*. Ed. Blume. 1980. (1977). Pag. 102.

29- Rosalind E. Krauss. *"La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos"*. Alianza Ed. Madrid, 1996 (1985).

30- Rudolph Arnheim. *"Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora"*. Eudeba. Buenos Aires. 1962 (1957). Pag. 107.

31- Jacques Maquet *"La experiencia estética. Una mirada antropológica a las artes visuales"*. Ed. Celeste. 1999 (1986)

32- Sigfried Giedion *"El presente eterno: Los comienzos del arte"*. Alianza Ed. Madrid, 1988 (1961).

33- Ibid, pag. 68.

34- Véase el capítulo psicología y poesía de *"Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia"*. Carl Gustav Jung. op. cit.

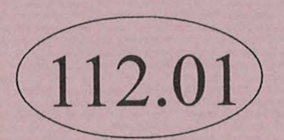
35- Véase André Malraux. Prefacio al libro de André Parrot *"Sumer"*. Ed. Aguilar 1981 (1960).

36- Octavio Paz. *"Puertas al campo"*. Seix Barral. 1972, (1966).

INDICE GENERAL

FORMA Y COMPOSICIÓN II
La vida de las formas y el problema de la abstracción.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
jherrera@aq.upm.es

